

الإسلام في القرن العشرين

مقاربة إجرائية على قصيدة النثر

مقاربة إجرائية على قصيدة النثر

تأليف د. عزت محمد جاد
شفا شعور الأدبية
أكبر مكتبة وندوة

د. عزت محمد جاد

الناشر

عز الدين العربي

أهم جزيئات علي تيجرام

المشغول

هنا سعد الأزبكية

فوازير في عصر

قناة مصر الثقافية والفنية

الايقاعية

نظرية نقدية عربية
مقاربة إجرائية على قصيدة النثر

تليجرام مكتبة غواص في بحر الكتب

د. عزت محمد جاد

كلية الآداب - جامعة حلوان

إهداء

إلى

ضحى

إيقاع الشجن الجميل
في أغنية العمر

بابا عزت



توطئة

واقع الأمر ؛ أن لكل خلق إيقاعه ، وأن لكل إيقاع ظاهراً عياناً ، أو خافئاً
 بيئياً ، وما زال الإنسان هو بؤرة هذا الكون ومركز توليف ذلك الإيقاع
 بالسلب أو الإيجاب ، ويمتد تأثير تلك المنظومة الإيقاعية الكونية من السكون
 إلى الحركة ، ومن الكمون إلى الحياة ؛ مجلياً أصلاً كامناً في طبيعة النفس
 البشرية وما جبلت عليه من نسق طبيعي للتواصل بينها وبين المخلوقات
 والمؤثرات الخارجية ، وكذلك بينها وما تتمخض عنه من منتجات إبداعية
 شعورية ولا شعورية .

وحينما ترقب الجبال * تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب * (١) ، بإيقاع
 كوني منظم ، وكأنها الأرض التي تدور حول نفسها ، ثم حول الشمس ،
 فيعاقب الزمن في ميقات معلوم ؛ ليشتأ الليل ، والنهار ، فالأيام ، فالشهور ،
 فالسنوات ، صنع الله الذي يعظم لديه القسم بمواقع النجوم (٢) ؛ حينما
 ترتاب في حركتها وتنظم في ظهورها وخفوتها ، ولولا أن كان هذا الانتظام
 الإيقاعي العجيب لما استقام لبني آدم عمار الأرض ؛ بما بلغه العلم من سباحة
 في الكون وكشفٍ لكنوزه المعرفية .

فاهندسة الكونية تعتمد أصلاً جوهرها لفلسفة الخلق ، تحتل إيقاعاً رتبياً
 للإحساس بالأشياء، ثم هي تبلغ حظها في الرقي بالذهن الإنساني ومباحته

الفكرية التجريدية ؛ لتنتمي في الواقع إلى العلوم الطبيعية ، هكذا نشأت ، غير
أنها ما لبثت باعتمادها الإيقاع أصلا جوهريا يدخل دائرة الحصر والتقنين ،
ويواصل بذاته مع الدائرة الفكرية العامة؛ أن تحلست فعاليتها في العلوم
الرياضية التجريدية ، فما الذي عانقها إذن بالذات الإنسانية لتدخل معترك
الذاتية الإبداعية ؟! هل هي الفطرة والجليلة الأولى التي جبل الله الناس عليها؟
أم هي الرغبة في زهوة العلم وهيمنة الذهن ؟!

في البدء كان الإيقاع

إن الطفل يولد معتمدا البكاء أصلا إبداعيا أولا ، وليس ثمة لغة بينه و
الآخرين سوى ذلك البكاء أو الضحك ، والضحك عرض بينما البكاء جوهر
، ينصب لديه محور الذاتية ويصير لغة إشارية كأنها اللغة المنطوقة ، غير أنها
هنا تصبح أكثر اعتمادا على الانفعالات شأن (الكلام Parole) (٣) لا
شأن التصور الذهني المصاحب لهذه اللغة المنطوقة ، ومن هنا تأتي فعالية
الإيقاع المصاحب لكل صيحة بكاء من الطفل كصوت دال ، وبما أن الصوت
الدال هو القاسم المشترك بين الصورة العينية والصورة الذهنية للتصور ، وبما
أن الاعباطية الخروط بما التحول الدلالي تقع بين الصوت الدال والصورة
العينية (٤) ، ولما غابت هذه الصورة في لغة بكاء الطفل ، فإن هذه اللغة لا
تعتمد أصلا جوهريا في إشاريتها سوى ذلك الإيقاع الذي تضاربت حدته وفق

درجات الانفعال ، ودون أدنى تدخل لأعمال الذاكرة المحافظة للصورة الذهنية للفظ ، أو قتل للتأثير أو التحول الدلالي لانعدام فعالية الصورة العينية للصوت الدال للبكاء ، ومن ثم يصح الإيقاع غريزة فطرية في النفس البشرية ، ويغدو مراقبا الأولى للتعبير عن الإحساس بالأشياء .

ولما كان القانون الثالث من قوانين الرقي البشري ينقل في مجال النشاط الذهني من الإحساس إلى الصور الذهني (٥) ، فإن البكاء الذي هو لغة الإنسان الأولى للتعبير لا يعتمد سوى الإيقاع المصاحب لإحساس الانفعال كإشارة ظاهرة ، ثم إن ذلك الإيقاع سوف يظل مصاحبا لارتقاء الإشارات اللغوية فيما بعد ، حتى إذا ما وصلنا إلى قمة الرقي من خلال الصور الذهني أصبح أكثر تقنيا وإحكاما فيما عرف بـ (الوزن) المصاحب لقن الشعر ، وذلك ما جاء تقنين إيقاعه في خطوة تالية للإبداع الأول الذي وقع منتظما بالفطرة إزاء تفجير ما بنات الإنسان من انفعالات .

هناك فرق إذن بين الوزن Meter والإيقاع Rhythm ، وللوقوف على ذلك الفرق يجدر الطريق أولا بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة ، ثم باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقه خاصة ، ففي الحالة الأولى ننظر إلى الصوت من حيث طبيعته (فتحة ، ضمة ، كسرة) ، وفي الثانية ننظر إلى خصائصه النسبية والسياقية (درجه علوا وانخفاض ، مداه طولا وقصرا ، نبره قوة وضعفا ، تردده قلة وكثرة) (٦) .

ذلك ما يقودنا بدوره للفصل قبالا بين مصطلحين آخرين هما (النبر Stress
(و) (التفيم) ، فالأول يخضع إلى قصد النطق بالضغط على صوت أو مقطع
خاص من كلمة معينة لجعله بارزا عما عداه من أصوات أو مقاطع (٧) ،
ويعرفه (تمام حسان) بأنه "وضوح نسي لصوت أو مقطع ، إذا قورن ببقية
الأصوات والمقاطع في الكلام" (٨) ، والنبر موجود في اللغة العربية ، خاصة
في حالة الإدغام الحرفي مثل شدّ و ردّ ، وكذلك إدغام حرف في مقاربة بعد
القلب كما في "عمّ يتساءلون" والواقعة عن الأصل (عن ما يتساءلون)
(٩) ، ولا يكون النبر في العربية على المقطع الأخير إلا في حالة الوقف مثل "
إلى ربّك يومئذ المستقرّ" (١٠) ، وهذه ظاهرة تقع في اللغة العادية .

وإذا كان الإيقاع في الشعر الإنجليزي قائما على معيارية النبر "إذ إن الوحدة
الإيقاعية فيه التفعيلة أو القدم Foot تتألف من مقطع منبسط بجانبه مقطع أو
مقطعان غير منبوسين" (١١) ؛ فإن اللغة الفنية في العربية هي الأخرى على ما
هي عليه من درجة احتفاظها بهذه الظاهرة ، لتأتي إسهاماتها بشكل فصّل في
الإيقاع العام أي ما كان شعريا أو نثريا ، فالكلمة (شدّ) يصحّ إيقاعها قبل
الإدغام وبدون النبر (شدد ///) ، أما بعد الإدغام وإعمال النبر تصبح (شدّ
/ /) ، وهكذا .

إن النبر ظاهرة صوتية تسهم إسهاما ملموسا في اللغة المنطوقة والمكتوبة في آن
واحد ، ثم تصبح سندا وطبيعة في اللغة على إطلاق عموميتها وعلى التمسك

خصوصيتها . بينما (التغميم) يصبح مقصورا على المشافهة على اعتباره درجة رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام إشارة إلى دلالات شفاهية معينة ، كحال قولنا (لا يا شيخ) للنفسي ، أو التهكم ، أو الاستفهام (١٢) ، وكذلك قولنا (يا ولد) للنداء ، أو الإعجاب والإطراء ، أو الزجر والنهي ، وليس ثمة فصل في الدلالة إلا بالمشافهة حسبما تقع نغمة الصوت ، أما في اللغة المكتوبة فلا تتحقق ظاهرة التغميم إلا بوقعها في سياق الحوار القصصي أو المسرحي حيث يراعى سياق الموقف **Context of situation** ، وكذلك شعر العامية والزجل الذي يراعى فيه أيضا سياق المشافهة ولهجة النطق .

وفضلا عن (التبر) و (التغميم) ؛ لأن علماء اللغة قد فصلوا بين الأصوات العربية من حيث الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، وأن الإيقاع العروضي لم يكن ليفصل بينها إلا من خلال ظاهرة التردد الزمني وحسب ، وذلك خلاف ظاهرة التناثر والتواؤم بين أصوات الكلمة والجملة ، وكذلك الظواهر البديعية المردودة إلى الجناس بأنواعه ... وغيرها ، لتجتمع لدى اللغة مجموعة من السمات الجمالية الصوتية تتجاوز مسألة التقنين العروضي وتصر ظواهر مؤثرة تشترك فيها هذه اللغة على عموميتها ثم حال اصطفاؤها لغة فنية .

إن اللغة العربية لقادرة على أن تقوم بذاتها لإحداث جماليات صوتية من خلال الكلمة أو الجملة تتجاوب بقدر أو بآخر مع الحس الجمالي للنفس البشرية

على سجيئتها وسببها الفطري متمثلة بذلك ظواهر : التبر ، التنعيم ، تناسق مخارج الأصوات من حيث الجهر والهمس أو الشدة والرخاوة ، توازن الأصوات أو تناظرها ، فضلا عما أحرزته البلاغة القديمة من تقنين معياري تجلي من خلاله ظواهر الجناس بأنواعه ، والموازنة ، و العرصيع و... إلخ وفق ما تراءى لعلم البديع .

وهذه الخصائص التقنية في اللغة حينما يشرع في إعمالها لتجسيد الانفعالات الإبداعية ؛ فإنها لابد وأن تخضع بالضرورة إلى نسق معين ، وحينما نراعي فيه الخصائص الصوتية التي تتردد في الأسلوب على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ؛ فإننا نحصل بذلك على الإيقاع ، فالإيقاع - في المستوى الصوتي - هو تردد ظاهرة صوتية - بما في ذلك الصمت - على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة (١٣) ، بينما مجموع الترددات على صورة بلدها يكون ما نطلق عليه (الوزن) (١٤) ، ليصبح الوزن هو إحدى صور الإيقاع الخاصة ، أو هو الإيقاع المقتن بعد ما كان في الأصل إيقاعا عاما نواءم في حدوثه وميلاده مع انفعالات وأحاسيس الشاعر الذي اصطفاه في خطابه الشعري الأول .

فالحليل بن أحمد لم يكن مخترعا لعلم العروض ؛ بينما هو من وضع أصوله وكشف أسرار صناعته ومعاييره بعد ما كانت قد وقعت بالسليقة والفطرة لدى الشعراء العرب الأوائل ، والنابت ضياع الكثير من شعر هؤلاء ،

والثابت أيضا إجمال (الحليل) الكثير من الشعر الذي لم يتسق مع معيارته ، ثم يأتي من بعده من ينصر لما المهزم لديه فيزدهر (المتدارك) ويقع عليه الشعراء المعاصرون وقروح الأكلة على قصعتها ، في الوقت الذي كان فيه (الحليل) يرفض النظم على هذا البحر مع معرفته به (١٥) ، ربما لأنه هو (و المتقارب) يقعان على الصورة القائمة لنموذجه الرياضي فيمثلان بذلك شذوذا عن لقاعدة ، بينما أقره تلميذه (الأخفش) ، ليروق له ما لم يرق لأستاذه ، وكانا بالعروض إزاء أعراض ، لبقى الإيقاع جوهرًا ومنهلا أكثر مرونة ومطاوعة ، وإلا لما أصبح (المتدارك) أو (المحدث) أكثر الأوزان العروضية شيوعا على الإطلاق (١٦) ، وما اندلعت تلك الثورة (الحبية) لدى الشعراء المعاصرين (١٧) .

وفضلا عن ذلك فإن الحسن الجمالي لم ينهر من ذلك التشكيل الإيقاعي الجديد الذي اشتمل أكثر من ٥٠ ٪ من كتابات صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وأمل دنقل (١٨) ، وربما كان ذلك الإيقاع أكثر ملائمة لروح العصر ، وأشمل طواعية لتشكيل لغته واحتواء ثقافته ، ليتأكد لنا مسرة أخرى براعة الانطلاق من الأصل والجوهر لارتداد عوالم شتى لا تحدها حدود ولا تعرقها عوائق ، ليصبح الإيقاع مسوعا شرعا للقيام بذاته ، ويبقى حقا مشروعًا للمبدع ، والمبدع وحده هو صاحب تأشيرة الدخول للمغامرة الكبرى مادام به هذا الحق على إطلافه ، وما عسى القدر إلا أن يتطر ويمن ما

أفضى إليه الإبداع ، شأن ما حدث مع الفنان الأول لأشكال الإيقاع
المروضة .

وليس من الإنصاف بأي حال من الأحوال أن يتوقف بنا قطار الإبداع عند
محطة (الخليل) بالرغم من أهميتها بما ارتكزت عليه من أصول وأحكام ،
ولعل ذلك ما تمثّل به الشاعر المعاصر روح عصره فأبّيع (المتدارك) وأثّر
(الحبيب) وأزهرت كل البحور الصافية .

هو الإيقاع إذن !

الإيقاع مرة أخرى يمثل الملمح الجوهرى للغة الشعر ، حسبما يهين ذهن
الطليقي وإحساسه للاستعجابه؛ بدروعه اللقائى وتشكيلاته الفنية التي لا تبست
عن إثارة الروعة وتفجير المشاعر وفق آلية التواصل المتكئة في المقام الأول
على سياق العصر ، والهاضمة على البحث عن المثر والمعجب والسدهش ،
ومحاولة الإعلاء من سحر البيان بمدركات ومفاهيم جديدة بدأت تنشرها في
قلك انجرد معطيات العلم الحديث .

والقول بعياب مصطلح (الإيقاع) في القد العربى القديم (١٩) ، أو القول
بأنه حديث نسبيا (٢٠) ؛ يفقد بعض الجسم ، خاصة إذا علما أن المصطلح
(Rhythm) مشتق أصلا من اليونانية كما يقول (مجدى وهبة) ليعنى

عنده " الجريان أو التدفق ، والمقصود به عامة التواتر المتتابع بين حالي الصوت والصمت ، أو النور والظلام ، أو الحركة والسكون ، أو القوة والضعف ، أو الضغط واللين ، أو القصر والطول ، أو الإسراع والإبطاء أو الترتر والاسترخاء ... ، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني . والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص " (٢١) .

هكذا وكأنه أحد أصول الفنون جميعا ، الأمر الذي لم يجعله بعيدا عن متناول العرب ، وإن وقع ذلك في توسع أقل للتصور ظل محصورا في المستوى الصوتي ، حتى أن (الحليل بن أحمد) له كتاب عنوانه الإيقاع _ لم ينكشف لنا أمره _ ويذكر صاحب (لسان العرب) أنه رفع في إيقاع اللحن والغناء (٢٢) ، ثم يأتي حديث (ابن سينا) عن الإيقاع في كتابه (الشفاء) بما لا يدع مجالا للشك إلى رعي النقد القديم به ربما كما وقع في الأصل اليوناني معينا بخاصة الانتظام على إطلاقها بالرغم من تحليها الظاهر في الموسيقى والغناء والشعر ، يقول (ابن سينا) " الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لربما القرات فإن اتفق أن كانت القرات مغممة كان الإيقاع لحنيا وإن اتفق أن كانت القرات معدة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا " (٢٣)

ثم يعقب (الهاشمي) على النص مؤكداً تغيير (ابن سينا) بين الإيقاع اللحني والإيقاع الشعري ليصح الانتظام هو القاعدة المشتركة التي يقوم عليها الإيقاع في مختلف الفنون (٢٤) ، ولكن هذا الانتظام لم يقل أحد بضرورة أن يكون معيارياً إلا مع الموسيقى وعروض الخليل التي أجمع عليها الجمهور واحتفلوا قليلاً على بعضها . ثم خرج بعضهم عليها كلية أخيراً بقصيدة النثر

. The prose poem

هو الإيقاع إذن ذلك الذي استقر على تصويره الشامل والأقرب إلى حد التعريف الجامع المانع عند (محمدي وهبه) ، ثم يوشك أن يقع في نفوسنا على سميت اليقين العلمي .

القيم الإيقاعية غير العروضية

وقبل أن تأخذنا شهوة الحديث عما آل إليه الأمر من تصور ثري للإيقاع بما يحفل الجناح الأول ؛ حوي بالذاكرة أن تشراب على أطرافها عنها ترى ما للغة العربية من خصوصية إزاء بعض الظواهر الإيقاعية الصوتية والتي تمثل الجناح الثاني لطائر النظرية ؛ تمهيداً لاصطياده .

أولاً : إيقاع الحرف :-

تجمع اللغة عدداً من أصواتها توشك أن تستقر على خمسة وثلاثين صوتاً ، منها ثمانية وعشرون صوتاً صامتاً Consonants ، وسبعة أصوات

صائتة Vowels، والمجموعة الأولى تنطق بوضوح كحروف صحيحة واضحة، ويتم ترتيبها وفق أقرب مخارجها إلى أبعدها على النحو التالي (٢٥)

ب م ف ث ذ ظ ت د ض ط ل ن ر ز
س ص ج ش ي خ غ ك و ق ع ح ء هـ

أما المجموعة الثانية فهي للأصوات التي لا يمكن النطق بها منفردة لأنها مجرد لواحق للأصوات الصائتة، وهي سعة على النحو التالي :

- ثلاثة للحركة القصيرة : الضمة ، والكسرة ، والفتحة ، كما في (عَلِمَ) .
- ثلاثة للحركة الطويلة : وهي حروف العلة أو المد أو اللين : الواو ، والياء ، والألف. ويشترك الصوتان الأولان مع الصوامت والصوائت كما في (وجود يبيض) ، أما الثالث فهو خالص من الصوائت .
- صوت واحد لعدم الحركة : وهو السكون الظاهر والثقندر ، كما في (لَمْ) ، (لا) (٢٦) .

على هذا الأساس يمكن أن تنطلق الأصوات لتنتقي مع الميراث العروضي أو لا تلتقي ، إلا أنه يبقى لها دائما دلالاتها الصوتية المؤثرة في النبر والتنغيم ،

ومسهولة المخرج (رؤوقه ، وفخامته ولينه ، وجهارته وقمسه ، وقوته ورخاوته . وإن خرجت جل هذه الظواهر من تقنين الميزان العروضي فهي لم تخرج أبداً عن تأثيرها الجمالي في الإيقاع الصوتي ككل ، وتنوع في ذلك على النحو التالي .

١- الصوت الجهور :- وهو عند (سيويد) " حرف أشيع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجسري الصوت " (٢٧) ، وكذلك يهتز الوتران الصوتيان ويقتربان حتى تضيق فتحة المزمار ، وتختلف درجة الصوت حسب عدد الذبذبات في الثانية الواحدة (٢٨) .

والأصوات المجهورة عند (إبراهيم أنيس) هي ثلاثة عشر :-

ب ج د ذ ر ز ض ط ع غ ل م ن (٢٩) .

٢- الصوت المهموس :- وهو صوت أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه دون اهتزاز الوترين الصوتيين فلا تسمع له ريباً حين النطق به ، ومنه اثنا عشر حرف :

ث ت ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ (٣٠)

٣- الصوت الشديد :- حين تلقي الشفتان انقباضاً محكمسا ، فيحبس
 عدما يجري النفس المدفع مع الرئتين لحظة ثم تفصل الشفتان بعدها
 فجأة ، فيحدث صوتا انفجاريا ، كما في :

ث ت ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ

٤- الصوت الرخو :- عند النطق به لا ينحبس الهواء انقباضاً محكمسا ،
 وإنما يكون مجراه خفيفا جدا فيحدث نوعا من الصغر الخفيف ، كما في

س ز ص ف ش ذ ث هـ خ ع (٣١) .

يمكن بناء على ذلك أن تتشكل موسيقى الحرف وفق إيقاع خاص متراتب أو
 غير متراتب، غير أنه في كل الأحوال سوف ينعكس بشكل أو بآخر على
 جماليات بعينها في السجام الأصوات أو تناغمها، فضلا عن أن تكرار صوت
 بداته أو مجموعة أصوات أو توزيعها على نحو خاص سوف يكون له دلالة
 الإيقاعية ، فاهمية الإيقاع الصوتي لا تقف عند حدود الشكل أو الوعاء ، بل
 إن هـا هـا هـ من فعالية للحصول على تركيبة صوتية معينة تكون تيمة الإيقاع
 حسبما ترمي الدلالة ورثما يتجلى الأثر.

إنها المغامرة القرآنية الإبداعية التي تزداد بسالة مع تنوع العتاد والوسائل التي
يضمها التحام معادل النص، ولعل توظيف الإيقاع الصوتي على هذا الأساس
له مشروعينه التي تتجارب مع مصداقية الدلالة أو تتسلخ عنها فتكتشف
بذلك عن تصدع النص .

إننا حينما نقرأ قوله تعالى : " كن فيكون " (٣٧) ندرك أن (الأمر) من
حرفين ، الأول مهموس (هـ) ، وله قابلية الوقوع في دائرة الشدة أيضا ،
ويطلقه مع (النون) المجهور (ج) يحدث وقعا نغما بالتقاء الرقة والعلوية
واليساطة مع القوة والفخامة ، وحيث كانت هذه القوة الجهرية ساكنة لأنها
تمثل حد المتع الذي يحتضن المحس باعتباره أيسر المخارج الصوتية ، لتؤكد
فعالية الدلالة على سبيل الحجاز ، لأن إرادة الله بالأمر لا تستوجب التحقيق
لفظا بالنطق ، وإذا ما تحققت فإن يسر المخرج يستوجب تبعية السكون الحامد
الحاشع المستكين ، وهنا يعظم الحدث الجليل لتستغرق (كن) في (يكون) ،
فكان الفعل الأمر بصوته هو المضارع المتحقق باستلامه للمضارعة ،
وخشوعه في علته (بحرف الواو الصامت) .

إن المستوى الصوتي قد أصبح حقلا حصيا ورافدا فياضا لإغداق الدلالة في
الدراسات الأسلوبية الحديثة ، ولا غرو إذا قلنا إن ذلك المستوى ينهض مجردا
على الدلالات الصوتية لإيقاع الحرف ، لتشكيل به بعد ذلك مستويات
أخرى في إيقاع الكلمة لإيقاع الجملة ثم إيقاع النسق .

ثانيا : إيقاع الكلمة :

الصلة وثيقة إذن بما لا يدع مجالا للشك بين إيقاع الحرف وإيقاع الكلمة ، وقد نهضت العربية على حس إيقاعي وصوتي راق ، واستطاع اللسان العربي على مر العصور أن يرتقي بإيقاع كلماتها فيث الحياة فيما سهل واستقام وحافظ على طاقته الإيجابية في الآن ذاته ، ثم يلقظ ما صعب أو ثقور أو صار حملا ثقبلا على النطق أو جانب اللوق والحضور، لتأكد بذلك حضارة اللغة العربية .

وقد بلغ تميز إيقاع الكلمة في العربية درجة الفصل بين الحركة وحرف العلة على خلاف ما يقع في اللغات غير السامية ، ثم هي تسوي على نسق طبيعي في بناء المشتقات على الأوزان ؛ ليعتلف معنى الكلمة باختلاف الصيغة السني تى عليها كما يقول (العقاد) (٣٣) ، ولما كان ذلك النهج نابعا من الجنود من أمة محاولات لاستحداث كلمات جديدة لا تأتي عبثا فيما ترد ، بل مسهج ثابت محكم يعتمد الاشتقاق في المقام الأول ، ثم القياس ، ومع الدخيل سأتي الترجمة ، ثم التعريب (٣٤) ، غير أن لأمر على إطلاقه في لنهاية بشرع أساسا أساسيا يحجب عن التواظف والشروع كى ما يعقل على اللسان أو لا يتسقى مع طبيعته الإيقاعية في النطق ، فيسقط في الطريق ألفاظ ، وتسبض على

الاستعلاء والحياة ألفاظ أخرى ، فتحسب أن سهولة النطق وإيقاع الكلمة معيار محكم للحفاظ على اللغة الموروثة واستيعاب ما استحدث منها أو عليها ؛ وإذا بما كذلك ، ولعل هذه السمة أيضا يمكن أن تلغى مع خصوصية المشافهة في الثقافة العربية ؛ والتي على أساسها لعب إيقاع اللغة دورا حيويا في تفردھا .

والدلائل الإيقاعية للكلمة قد بلغت من اهتمام العرب ما أبجلى حرصهم على حصرها (٣٥) ، ففسري:

١- حرص الذوق العربي على تقارب حروف الألفاظ متى تقاربت المعاني ، بما تركده الآية الكريمة " ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزاً " (٣٦) ، و " تؤزهم أزاً " بمعنى تزعجهم وتقلقهم ، وهذا معنى تؤزهم هزاً ، والهمزة أخت الهاء ، فخصوا المعنى بالهمزة لأنها أقوى وتتسق مع الدلالة بشكل أوثق في سياق الآية لخصوصية (الأز) بالإحساس والشعور ، واعتماد (اهز) على ما لا حس أو عقل له ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها أيضا (الجرح) و (الفرح) ، فالجيم والقاف من الأصوات الشديدة واللان العربي كثيرا ما يوقع التبادل بينهما في لهجاته المختلفة ، وكذلك تجاس حروف

الترادفات والأضداد ، كما في . الفرح والطرح ، السر والجهر ، المم والنم ،
وغیرها (٣٧).

٢- العلاقة الإيجابية بين الصيغ الصرفية اللفظية والمعنى : ويقول في ذلك
(سيويه) :

إن المصادر على وزن (فعلان) تأتي للاضطراب والحركة مثل (فوران) ،
وأشار (ابن جني) إلى أن المصادر الرباعية تأتي للتكرار والزعزعة ، كما في (^{القلقلة}) ، و (الصلصلة) ، و (الزلزلة) ، وفي اللغة أيضا تكرار (العين) في
(^{المعجمة}) دليل تكرار الفعل مثل (كثر ، وقطع) ، وزيادة الألف والسين
والهاء في اللغة تدل على الطلب (٣٨) ، وهكذا ، وذلك من أقوى الروابط
بين الإيقاع الموسيقي للكلمة ودلالاتها حسبما تقع في السياق .

٣- مقابلة التصورات بما يشاكل أصواتها . شأن بعض الأصوات حين
تتحد درجة الاعتباط في اللغة إلى الصفر ، مثل شقشقة العصافير ، وقد فرق
العرب بين (الخضم) و (القصم) ، برد الأول لأكل الرطب والثاني لأكس
الجاف ، اتكاء على رخاوة الحاء وشدة القاف ، ومنه أيضا النضح للماء
الخفيف ، ونضح للماء المنفور بشدة (٣٩) ، وبالرغم من هسي الصوتين
الحاء والحاء إلا أن الأخير له من الرخاوة ما يفسح المضمار لقوة النسخ .

فالرخاوة صغیر أقوى من الممس ، وكأفأ نسبة تدفق الماء يرفق أو بشدة ، لينقل الصوت من الدلالة الصوتية في الوضع إلى دلالة مناظرة في التلقي ، ثم يرتقي إلى دلالة مطلقة تختلف بالتأکید عن دلالة (سوسر) المعنية باعتبارطية اللفظ ، وهي بالقطع خصوصية عربية تحفظ بحقها الكتان في التجلي أيا ما كانت نسبتها مع الاعتراف بأن اللغة ليست هكذا كلها دائما وأبدا .

٤ - اختلاف دلالة المترادفات باختلاف أصواتها : وذلك هو حال (شد) و (جر) ، فالشين صوت أول ، مهموس ، ضعيف ، لا يقوى إلا بالبدال المجهورة الشديدة والمنبورة ، والمسافة بين الصوتين كأفأ المسافة الزمنية بين ابتداء الشد واستحكام العقد ثم الجذب ، أي استجماع القوى كلها وفق ترتيبها ، أما في (جر) فإن الجيم المجهورة الشديدة توحى بأن أول الجر مشقة على خلاف الشد ، ثم تعقبها الراء المنبورة والمجهورة أيضا تكرارا وتابعا للمشقة التي تصاحب عملية الجر ، تلك العملية التي تستلزم التكرار المستمر لهذه القوى (٤٠) ، ليصبح الصوت الدال في العربية أكثر التصاقا بدلالة المنطوق دون حسم هذه الدلالة إلا من خلال السياق ، لأنه ليس ثمة دلالة للفظ مفرد ، ويصبح تعبيرنا عنها هكذا لتوافق الصوت والمعنى من قبيل المجاز في الوضع ، حيث إن اللغة منوط بها التواصل في المقام الأول ثم تقع في تفنيها

الفنية على الانحراف Deviation الذي تصبح فيه الدلالة الصوتية أكثر مصداقية لمرجعية اللغة العامة وأكثر معيارية ضمن شواهد الأثر .

٥- مراعاة التواؤم وعدم التنافر الصوتي : فاللغة تتمتع بمجموعة من الضوابط التي تحافظ على إيقاعاتها الصوتية دونما صعوبة مخارجها أو تحرجها أو تنافرها ، ومن هنا لم يحدث في اللغة أن التقت اللام والراء والون لقرب مخارجها ، وكذلك المهم والغاء والباء ، ويندر في اللغة التقاء الأصوات الرخوة ، وكذلك أحرف الإطباق الصاد والضاد ، والطاء والظاء، ذلك بالإضافة أيضا إلى ندرة تلاقي أصوات أقصى الخلق مثل ق ، ك ، ج القاهريّة ، أو وسط اللسان مثل (ج) المعطشة ، و (ش) (٤١) .

ثالث : إيقاع الجملة والنسق :-

يأتي على تواصله مع إيقاع الحرف ثم إيقاع الكلمة فيما لا يندرج تحت الإيقاع العروضي؛ مؤكدا حضور النسق حضورا خاصا ، وتدخل فيه أولوية التقديم والتأخير في الحضور الصوتي ، غير أن الجانب الأهم في تركيب الجملة ثم النسق هو ما يخص النطق للكلمات مفردة أو مجمعة وعلاقتها بالسياق فيما يتصل بالدلالة ، مثلما يتجلى الأمر في علاقة الوصل والقطع على المستوى الصوتي في القرآن الكريم بالمستوى الدلالي ، ذلك الذي يمكن أن يتحقق

بشكل حلي إزاء تطبيق الصور الشامل لمصطلح الإيقاع ، حيث التواتر المتتابع للظواهر الضدية أو النسقية عموما .

جذليات النظرية وتأويل الشعر بالشعر

يبد أن الصور الذي وضعه (وهبة) قد اشتمل النثر الفني ضمن الفنون ذات الإيقاع المنتظم ؛ الأمر الذي يشرع له مسوغا في فعالية الإبداع دون الانتظام العروضي ، بل ويقى الانتظام على إطلاقه حسبما يقع الانفعال حجرا للزاوية من المدع الأول وحتى المدع الأخير ، وفي (قصيدة النثر) قد ينتظم الإيقاع على صورة ما ، تختلف بالتأكيد عن الإيقاع العروضي ، شأن النثر الفني ، ولن يكون من الغبن افتراض انتظام الإيقاع في أي من الأشكال النثرية لدرجة الفصل ضمن عناصر أخرى ترتع في حقلها الدراسات الأسلوبية .

ثم نرح مرة أخرى إلى تصور الإيقاع ؛ فإذا بما نشتم نعمتا بنيويارتيما تتجاوز فعاليته بشدة مع ما استقته هذه النظرية من اعتمادها على مبدأ الثنائية الضدية Dualism حينما شرعت (مدرسة براغ) في الجمع على أساس فلسفي بين الرومانسية والمنطقية الوضعية (٤٢) ، وكذلك عايتها بدراسة الإيقاع الشعري والعروضي الموسيقي كشعرات فنية لها وظيفتها التركيبية (٤٣) ، غير أن المتأمل خلف ستار الألفاظ سوف يكتشف أن لنظرية تتجاوز ما اصطلح عليه الحقل المعرفي في الدراسات الأسلوبية

بالمستوى الصوتي ليعتداه بعمال مدأ الثنائية الضدية البيوي إلى المستوى الدلالي الذي قد ينهض عليه نقض البناء بعد ذلك ، وما أفسحه المجال في التصكيكية Deconstruction لإعمال أبعاد القرينة الموزول بموجيها النص دون التجربة الإدراكية الظواهرية Phenomenology الي تحسد فعالية المدلول حسبما يقع في نفس القارئ .

أما تصور الإيقاع فبأنه وكأنه أحد فرضيات النظرية التي ينطلق من خلالها تأويل الشعر بالشعر ، إن عناصر مزاجات : الصوت والصمت ، الحركة والسكون ، القوة والضعف ، الضغط واللين ، القصر والطول ، الإسراع والإبطاء ، التوتر والاسرخاء ، هي بعض اللبئات المشكلة فيكل الشعرية Poetics ما لم تحشد بقية لبناتها على الأساس نفسه ؛ ذلك باعتبارها نظاما من الهيمنة على الرسالة الشعرية ، ومعرفتها المستقصية للمبادئ العامة للشعر (٤٤) ، ثم هي بشكل أوثق خاصية أدبية عامة تسعى نحو اكتشاف الأنساق الكامنة لتذوق النصوص (٤٥) ، لتصبح تقنية المهج الذي يبحث تفصيل القواعد النحوية ، والصرفية والبلاغية ، وتحويلها إلى عناصر تدخل في لسب الكفاءة الحدمية لفهم الأدب (٤٦)

وقد يكون الإيقاع هو يوق الاستدعاء لكل من المستويات النحوية والصرفية والبلاغية باتكائه على خاصية التجاوب الانفعالي ليغدو هو الأصل أو القيمة

Theme التي تسبح على سطحها المويجات **Motifs** بمسوياتها المختلفة ، وحينما تسيطر على النص مثلا تيمة الحزن فإن الإيقاع الدلالي يفضي إلى نتائج من خلال عنصري الحركة والسكون وحدهما تختلف بالضرورة عن مجلتها حال تيمة الفرح ، لنخرج من التصور حاملين في معينا فرفا صوب بين الإيقاع الصوتي والإيقاع الدلالي ، ولما كانت الدلالة هي بغية القارئ حسبما يقع المدلول في نفسه كما يقول (سويسر) (٤٧) ؛ فإننا إزاء التفكيكية لم يبق لنا من مسوغ أو قرينة سوى هذه الدلالة الإيقاعية ، فقط لأنها من أصدق الأدواب الفنية في فعالية التجاوب مع (الأثر) نظرا لارتكازها على الانفعال والجليلة الفطرية والعفوية ، فمازالت اللغة على اعتبارها نسيية ، ومازال الوزن العروضي إيقاعا خارجيا مشكوكا في مصداقيته لخضوعه للذهن التجريدي واعتماده مبدأ القصصية الذي يمارض إلى حد كبير مع الأثر؛ خاصة إذا علمنا أن الكتابة في التفكيكية هي بادرة القول . ثم هي أيضا صارت اللغة والطق في آن واحد (٤٨) ، وكأنما هي رحلة السحر من مكان غير معلوم ، عبر أفلاك نسبح فيها طواعية إلى أماكن لا تنتهي إلا على نجوم الشك والظن، ريثما تتحقق ذات مبدعة أخرى هي ذات القارئ التي تفضي سرا آخر إلى ذات قارة أخرى وهكذا . وم تكن هذه الرحلة على براءتها ، فالظن سميت التأويل (٤٩) والتأويلية **Hermeneutics** منهج

قرائي يعتمد تجربة الذئب والحواس (٥٠) ، وهو الأصل ذاته الذي تنكس عليه القراءة التفكيكية ، لصبح إزاء النص على وشك الدحول في انفعارات أو انحرافات ليست من صميم الأثر ؛ الأمر الذي يفصي بالضرورة إلى تكلف مسوغات ليست من داخل النص أو انعكاساته ، صحيح أنه في التفكيكية ليس ثمة قراءة عاطفة أبداً ، لكنه الأثر ، ليس له من بحر سوى الإيقاع ، وحده الذي كان بادرة القول في مسواه الصوتي والدلالي ، وحده الذي تجلّى فيه وبه النص ، ووحده الذي يبقى قناة للواصل ، ثم يتألق شاهداً مرجعياً أولاً للقراءة الأولى في مسواه الصوتي ، ثم للقراءات المتعددة بعد ذلك في مسواه الدلالي ، إن الإيقاع يوشك أن يصبح قرين الأثر ، ثم إنه يغدو نبع القرينة التي توشك هي الأخرى أن تلتهم من حوافها خيوط الحس والتجربة الإدراكية بالرغم من بطلان فاعلية المركز

إن الأثر الذي حاتم حوله (دريدا) مازال يفقد مناعة الاعتراف الدلالي على الرغم من أن الأثر الخالص لا وجود له ، بعدما قشمت الثوابت ، فالكثابة واللغة والنطق ظواهر أصبحت بادرة القول ، والمكررة المسبقة صارت ضلالاً مضللاً يتكفى على أحاطها النص ، والألفاظ تبخرت معيها ووقعت في دائرة الشك باعباطيتها السبية بعدما اتكأت خطأ على الحس ، ولم يتبق للقارئ سوى تجربته الحسية والإدراكية الخاصة ، ومن هنا تعددت القراءات . غير أنها مادامت في الأثر وبه أو تحوم حوله في أفلاك متعددة ؛ فهي ما تزال على

دورها في فلك التجني ، من ذا الذي يستطيع إذن أن يحفظ هذه الذات المتحركة من الانزلاق أو التردى من حصرة . لأثر إلى هوة سحيقة تاكل نيرانها لعاليته ، أو تحشمه ؟ ١

إنه ليس لنا من سبيل غير الإيقاع ؛ شاهد الإبداع الأول ، وحيما نتأكد لدينا من خلاله القرينة سوف نقطع شوطا بعيدا في مصداقية الأثر ، لتصبح كل دلالة لسان حال قريبة ، وهذه القرينة التي جاءت من مادسة السنخ ليس بالضرورة أن تتعارض مع التجربة الظواهرية للمقارئ ؛ إنما هي أدنى درجات اليقين حينما تصبح التجربة الظواهرية أعلى درجات الظن، فالإيقاع في مسواه . الصوتي للكلمة والجملة والسياق قريبة ؛ نظرا لالتكائه على العفوية بما يتواءم مع طبيعة الكتابة في التفكيكية ، ويمكن أن يندرج تحته الوزن إذا ما اعصل من قصديته وعاد سيرته الأولى التي فطره الشعراء عليها . ثم يأتي من بعده الإيقاع التركيبي حاملا فعالية النحو والصرف والبلاغة ليتحدد من خلاله طبيعة النسق التي تدور أو يدور حولها الأثر ، كما سبق أن ألقينا إلى اعتبار الإيقاع تيمة تسبح عليها موتيفات متعددة للتشكيل الجمالي ، إن هذا التشكيل الجمالي وحده الموط به حمل تحليلات الأثر ، وإذا عني به كل من المستويين لسبقين فإننا إزاء الشعربة لا يمكن أن نقيم حجة ما لم نمر إلى أشد خصوصياتها النوعية والمعتملة في المستوى الثالث وهو الإيقاع التخيلي حاملا في حخته تحليلات الصورة الفنية . وهذه المستويات الثلاثة تؤكد مصداقية

التفكيك من وجهة أخرى تتصل بمصادقية البناء ، وذلك من قبل الذات القارئة المدركة كما تتجلى في الظواهرية ، حينما يكتمل التصور الإيقاعي لديه بتنتاج الأثر التي تجتمع كلها لدى المستوى الدلالي العام - حفاظا على نصية النص - كما يطرحه النص الإبداعي القرآني ، فيأتي النص الجديد مشدودا على خيوطه الحزيرية المتصلة بالنص الإبداعي الأول ، فبدى فيه تجلياته ويكتب للأثر النجاة بعد ما تحمل الخصائص الإيقاعية لذلك النص، وتبدو ظواهر الحركة والسكون، والقوة والضعف ، والضغط واللين ، والقصر والطول ، والإسراع والإبطاء ، والوتر والاسترخاء ، وغيرها ؛ فيما مطلقة ترقى إلى مستوى التجريد للأجناس التي يمكن أن تشمل تحتها أنواعا مختلفة من الدلالات الإيقاعية ، وعندها يلقي الخاص بالعام فبأن الأثر الانزلاقي وتكتمل أركان النظرية .

إن نظرية الإيقاعية **Rhythmicity** وما يمكن أن يرقى إليها من طرح جدلي تعتمد الإيقاع صوتيا دلاليا دون فصل بين ذينك المستويين لقناعة باتكانه في المقام الأول على طبيعة الإبداع المردودة في الأصل إلى القطرة وغفوية الطرح ، وإعمالا لأصل فلسفي يجمع بالضرورة كلا التصورين على قلب صوت ذال واحد لا يفصل لديه الجهر والعرس ، فإذا كان مفهوم الإيقاع مزمسا على المادة الصوتية ثم تقع عليه الفعالية الدلالية بدروب أخرى ؛ فإنما هذه الدروب استمدت تلك الفعالية من تصور الإيقاع ذاته . وعليه فإن

القول بالفصل بين المستويين كأن يبقى مستوى الصوتي ل (الإيقاع) ثم يُقترح مصطلح (التوقيع) ليغدو صوتاً دالاً على دروب التوقيع الأخرى بغیر الأصوات (٥١) ، فإن ذلك ما يتعارض كية مع حد التعريف لتصور المصطلحي باشماله الصون الجميلة ككل ، فكيف نمصل إذن بين الصوتين الدالين بهذا المعنى على اللوحة المرسومة ؛ ولألوان إيقاعها إيقاعاً بصرياً وذهنياً ، وكذلك الرواية وللأحداث إيقاعها إيقاعاً منطقياً فيها أو تقنياً ، وهذا التزيح للتصور المصطلحي على سبيل الحقيقة لا المجاز كما يرى (علوي اعاشي) (٥٢) ، ذلك لأنه بالفعل إيقاع ، فالانساق واليسميرية تخضع لمختلف الحواس الظاهرة ثم تحكم في النهاية إلى معيارية الحس الذهني والإدراكي وفق ما تقع عليه التجربة الظاهرية الخاصة للمتلقى .

وأحسب الإيقاع جوهر الشعر وعرضه في آن واحد ، بل قد لا يحدونا الشطط إذا ما قلنا جوهر الصون جميعاً ، ومن هنا وقع التعاقب بين الشعرية والإيقاع ، وذلك ما جعل (بودليو) يقول : " لكن شاعر ، حتى في نشر " (٥٣) ، وإذا كان إيقاع الشعر يتنى على المادة الصوتية في أحد مستوياته ؛ فإن حتمية الإيقاع في مستويات أخرى هي التي أتت بذلك اللفظ أو تلك الحملة على هذه الصورة وليس إيقاعها الصوتي وحسب ؛ وإلا لما كانت بلاغة التقديم والتأخير والحذف والإيجار وغيرها إذا ما كانت الفعالية للمستوى الصوتي فقط .

يبد أن للشعر إيقاعه الذي يتسق مع لغته الموحية ؛ في سياق يوشك أن يحطم الحدود ويزلزل المسلمات والثوابت المنطقية ؛ بتضمين الخيال لخلق منطق جديد ؛ يسبح في عالم المطلق والجرد ، وفق تقنيات مختلفة ترتقي بالخطاب إلى الصورة الذهنية ؛ حسبما يقع عليه سياق كل عصر، بينما تبقى خاصية الاتفعال هي جلة الإبداع الأول والأخير ، وبحور التواصل بين المبدع والمتلقي بما تخضعت عنه وما أفضت إليه من إيقاع . ولك أن تقول إيقاع الشعر الجاهلي معناه سياق عصره (المقدمة الطللية أو الغزلية ، وصف الدابة أو الراحلة ، وصف الرحلة بين الشاعر والممدوح ، ... إلخ ، ذلك أن إيقاع ثقافة العصر هو الذي أفضى إلى هذه الصورة وهو كذلك ما أفضى إلى تكرارية القصائد على هذا النوال ، والأمر ذاته ما وقع في العصر العباسي حينما تميز الشعراء المحدثون من أصحاب مدرسة البديع ، ولك أن تدخل بهذا الإيقاع إلى خلد القصيدة مسعينا به منهجا قرائيا مطلقا أو متكتنا من خلاله على الأثر الآمن ، فمفهوم الإيقاع يشمل " ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر ... لإيقاعية الشعر قد تعني التكرار النثوري لعناصر مختصة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بعية التسمية بين ما ليس بمساو ، أو تهدف الكشف عن الوحدة من خلال النوع ، وقد تعني تكرار التشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة " (٥٤) .

إيقامية ! أم تفكيكية !

لقد بدأت النظرية تجلي بشكل تقني يرشح أن يؤكد اتساق الفروض مع محصلة النتائج ، وهاهو الإيقاع يجدي شيئا فشيئا حتى يصبح منهاجا إجرائيا ، وما لنا من تحفظ إزاءه سوى ما وقع عليه (حريذا) بمقولة الإرجاء والاختلاف لأن هذا المنهج أيضا لن يحل مشكلة الإحالة، تلك التي يجب ألا نخدع بالانزلاق إلى محاولة حلها ، لأننا في اللحظة ذاتها سوف نخرج الشعر من شعرته ، ونعيد الرابطة الباطلة بين الدال والمدلول فيختفي النص ، شأن ما صنعت الدابة بصاحبها ، كل ما هنالك أن الدال إذا وقع في إحدى علاقات النص فإنه يقع على شبه جسم دلالي أو جسم دلالي مؤقت ، لأن الدلالة ما هي إلا إعمال لأحد تصورات الصوت الدال حسبما يفتق مع سياق الجملة ثم سياق النص، فإذا ما وقع دال (امرأة) على تصورات : اسم الجنس ، زوجة ، حنان ، ضعف ، أنوثة ، أمومة ،... إلخ، فإن قوله تعالى : " وإذا قالت امرأة عمران " (٥٥) ، " وإن امرأة خافت من بعلها نشوزا " (٥٦) ، " قالت امرأة العرير " (٥٧) ، " وقالت امرأة هرون " (٥٨) ؛ فإن دال امرأة هنا تحال فيه الدلالة إلى الروجة ، أما قوله تعالى : " ووجد من دونهم امراةين تزودان " (٥٩) فالإحالة قد تكون إلى الضعف أو الحياء ، وقوله تعالى :

وإن كان رجل يورث كلاله أو امرأة وله أخ أو أخت فكل واحد منهم السدس * (٦٠) ، فالإحالة إلى اسم الجنس ، أما في قول الشاعر " هي امرأة بكل النساء " فهي امرأة أخرى قد تحال فيها الدلالة إلى الأنثى الطاغية المفردة ، أو خصوبة خصائصها النسوية ، أو هكذا هي لأنها تغيبه عن جنس بأكمله ، وقد تكون امرأة في النص الشعري دال إشاري أو دال رامز إلى الدنيا أو إلى المحبوبة / الوطن ، أو إلى أي مدلول يمكن أن يتسق مع نسق القول على نحو ما ، ودون تفيد لفعالية الدلالة المصاحبة أو الأثر النفسي للصورة السمعية ، أو حتى ما يمكن أن يتبدى من خلال طاقة المعادة ، فتعدد أوجه التأويل لأن السياق هنا سياق شعري أي سياق لغة منحرفة ، عام فيه الدال على المدلول بعد فك الارتباط بينهما ، وكل ذلك يؤكد قدرة الدال على احتواء تصورات متجددة تتجاوز تصورات المعنى المعجمي ، لأن اللغة حينما تزداد انحرافاً تشد فاعلية التأويل دون التفسير ، أما المثال المأخوذ من القرآن الكريم فيجدر بنا مراعاة سياقه بما يختلف اختلافاً جذرياً مع طبيعة اللغة الشعرية ، وميائها ، ونسقتها المتعدد الأوجه ، وما يشملها من اعتبارات نسبية مقصورة على اللغة الفنية المنحرفة ، كلفة دلالة بشكل عربي ، ارتضى الناس أن يصر سياقها على هذا النحو ، فتفجرت قضاياها بما اصطلحنا عليه نحن من شكل فني محدث ، وما كان للقرآن أن يترك لغته للتأويل بالظن والمكابرة وهو يحمل شرائع الأرض وقوانينها ، فضلاً عن استعماله إياها بشكل

بلاغي معجز ، فاجتمع لديه جسم للمعنى وتفعيل الدلالة بشكل مفرد وعلى نحو إعجازي خاص ، فما للتفكيك له من سبيل والأصل في هذا التفكيك بطلانه مع لغة الشرائع والقوانين الوضعية والخطاب العلمي ولغة المعنى عموماً . من هنا تفر الإيقاعية بقدر من شبه الجسم الدلالي وليس جسم المعنى ، والدلالة متى انخرقت دراما لا تقع على جسم أبداً ، لذا كانت فعالية الدال في الإيقاعية تتمتع بجسم دلالي مرجأ أو مؤقت ، لتواصل في إرجائها مع التفكيكية بالرغم من اختلافها عنها في تفعيل الدال وإقرارها بإيقاعيه على اعتباره مهد الدلالة الأولى .

ولسوف يبقى لنهج الإيقاعية خصوصيته الفعالة في إمكان الفصل الصوري بين الأنواع الأدبية ، بعدما بلغت شكوا بعيدا في أعمال عبر النوعية فيما بينها ، " فالإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه " ، وهذا الجسم واقع من قبل (يوري لوتمان) ، حين وقع لديه التصور على ما امتقر عليه الأمر لدينا ، ليردف قائلا " فضلا عن أنه حين تتخلل البنية الإيقاعية للملح فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي . وثمة أمر هام آخر ، هو أن البنية الشعرية لا تبدي في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات ، وتجلو خاصية التناقض الداعلي في ظواهر الحياة واللغة " (٦٩) ، هكذا وكما سبق أن أخصنا إلى عناق

الإيقاع مع سياق العصر بعدما كان قد تعانق مع الشعرية . ولعل (أندريه بيلي) كان أول من أدرك هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعري (٦٢) .

إنه (الدافع الإيقاعي) (٦٣) ، ذلك الذي يمكن أن يخلق القصائد ، إنه الحيط الذي يُشد عليه البناء ، ولك أن تنقض تركيب هذا البناء من سبيل معكوس ، فبدأ من حيث انتهى البناء الأول ، فإذا ما كان الانفعال أولا كان الدافع الإيقاعي الخلاق بكل مستوياته راحلا في آفاق الكتابة التي ليس لها من فض بكارها سوى مزاجية ثقافة العصر وسياقه بين المبدع والقارئ . وهذا هو القاسم المشترك الأول ، والانفعال قاسم مشترك ثان بين الإيقاع والإبداع ، ثم هو قاسم مشترك ثالث بين النص والقارئ ، وكأنه الأثر (الدريدي) ، ذلك الذي يسري بين يدي القارئ ، غير أنه هنا أثر واع ، أثر آمن ، أثر ملموس ؛ بالرغم من كونه ليس خالصا ، إنما المشاعر والأحاسيس الشعورية واللاشعورية مجسدة في صورة حروف وكلمات وجمل ، " ليست الحروف إذن هي تلك الصور الكتابية التي نخطها بالقلم ، فهذه رموز كتابية إلى الحروف وليست الحروف هي ما تنطقه بلسانك في أثناء الكلام ، فهذه هي الأصوات . ولكن الحروف أقسام يشتمل كل منها على عدد من هذه الأصوات وإذا كانت الأصوات تدخل في نطاق حاسة السمع والبصر ، وفي العمليات الحركية ، فلا يدخل الحرف إلا في نطاق الفهم أو في نطاق الإحساس . "

(٦٤) . لتؤكد نظرية الإيقاعية خصوصية التواصل بين المبدع والنص

والقارئ ، حيث لا يبقى من المبدع للقارئ سوى النص ، وذلك النص رهن
 لك شفرات التواصل ، وحيما ترند هذه الشفرات إلى طبيعتها الأولى وما
 تفجرت عنه من خصوصية إيقاعية تلقى عكسها في حجر اللغة وتراكيبها ،
 وهذه بدورها في سياق الفن لم تكن على براءة وأمانتها إلا يتمثل أكثرها
 مصداقية في تجلي الأثر ، الأمر الذي تعنى به مستويات الإيقاعية المختلفة ،
 لتغدو حصنا منيعا للقارئ إزاء إعمال تجربته الحسية الإدراكية ، بصورة قد لا
 تبرى (دي سوسير) من قمة الجسم المطلق للمدلول ؛ اتكاء على أن الدال لا
 تفرقه أية قرينة طبيعية في الواقع (٦٥) ؛ مادامنا إزاء لغة إيقاعية انفعالية
 تجاوزت قوانين الوضعية الاعباطية الأولى إلى وضعية فية جديدة اشتملتها
 الإيقاعية ، وصارت في جلها من أشد خصوصيات العربية ، ذلك بالتحديد
 أحد أوجه الاختلاف النسبي بين الإيقاعية وتفكيكية (دريدا) والتي انطلقت
 في الأصل متبينة مقولة (سوسير) هذه .

ولعل ذلك ما عاد (سوسير) نفسه لينقضه من وجهة أخرى تتسق مع كون
 الإيقاع ليس هو اللغة **Language** ، بل هو جوهر الكلام **Parole** " .
 وليست اللغة وظيفة من وظائف الذات الناطقة ، وإما اللغة هي السطح الذي
 يتمثله الفرد بطريقة تقبله . وأما الكلام فعلى العكس من اللغة إنه التصرف
 الإرادي والعاقل للفرد ، ويجدر بها أن غير في هذا التصرف بين ما يلي .

(١) التراكيب التي بواسطتها يستعمل الناطق الشفرة اللغوية ليعبر عن فكرة الشخص .

(٢) العملية الآلية النفس جسمانية **psycho-physique** التي تمكن الناطق من إخراج تلك التراكيب إلى حيز الوجود . " (٦٦) .

وهذه العملية الأخيرة هي ما رددنا جانباً كبيراً من تحقيقها إلى الإيقاع ؛ حينما تتجاوب عملية الانفعال مع التجربة الحسية الإدراكية الأولى للمدع ، ثم تتمخض عنها تلك التراكيب التي تجسد الشفرة اللغوية المعبرة عن الكلام ، وهذا الكلام هو الخوط به تحقيق انتقال الأثر إلى التجربة الحسية الإدراكية للقارئ بعد فك عملية التشفير .

وتنهض فاعلية الإيقاعية في تحقيق آلية التواصل على هذا النحو على جملر فلسفي يعتمد مقولة (سوسير) التي تؤكد على أن الصورة السمعية ليست هي الصوت المسموع ، أو الجانب المادي البحث منه ؛ بينما هو الأثر النفسي الذي يتركه الصوت لنا ، أو عبارة أخرى " التصور الذي تقلبه حواسنا للصوت ، وبالتالي : ف (الصورة السمعية) صورة حسية ؛ وحين نصفها بالمادية - قاصدين من وراء ذلك الجانب الحسي منها - فإنما نود مقابلتها بالطرف الثاني (للعلاقة الترابطية) أي (المفهوم) وهو عادة من طيمة مجردة . " (٦٧) .

الحقيقة التي جلت ساطعة الآن هي أن (دريدا) حينما شرع في طرح مهجه
 التفكيكي خاصة بعدما انتهى إلى حقيقة الأثر لم يأت به من فراغ ، بينما هو
 نابع في الأصل من الفكر (السوسيري) الذي أكد على مقولة (الأثر النفسي
) للصورة السمعية ، وأن الدوال ليست لها قرينة طبيعية في الواقع نظرا
 لاعباطيتها ، والمبدأ الأخير عند (سوسير) أصبح حبل وفاق مقولة الإرجاء
 والاختلاف ، غير أن (دريدا) لم يكن ليخاطر بالارتداد إلى الجذر السمي
 للصوت الدال ومفجر الأثر الأول - عند سوسير - إزاء العاقل التفكيكي ،
 ربما خوفا من انزلاق أو تردّي إلى (المركزية) التي كانت محور التحليل في
 البنية المأسوف على ما ذهبت إليه في ارتباط الدوال بالمداولات ،
 والانصراف كلية إلى البنية ذات المحور أو المركز وهو ما من شأنه إغلاق
 النص ، أما في التفكيكية فإن المركز - بالرغم من رفضها أية مركزية -
 أصبح هو الأنا ، أنا الفرد أو الذات التي تسبح في أفلاتها بنية النص ، ولأن
 هذه الأنا تقسم إلى الشعور واللاشعور فإننا بذلك نصبح إزاء نص جديد من
 (المركزية) يعتمد القوى المدعرة للارعي بحثا دائما عن مركز جديد فتسألني
 بذلك فعالية الحضور والغياب على قدم المساواة (٦٨) .

أما إذا ما تأكد لدينا ما طرحه (سوسير) من أن الصورة السمعية صورة
 حية بما تبعته من (أثر نفسي) فإن نظرية الإيقاعية لن تكون بديلا بأية حال
 من الأحوال عن القراءة التفكيكية ولكنها سوف تغدو بوصلة الملاح التي عثرنا

عليها بعد هدوء العاصفة ، إن القارئ سوف يدرك النص وفي معناه أعمال تجربته اللغوية الوجدانية الخاصة مع الأثر إزاء القراءة ، فيتحول إلى مبدع آخر يعتمد البقعة الإبداعية التي تتكئ على الصفاء الذهني وتعتمد جانباً كبيراً من اللاشعور الذي يفجر الدلالة المصاحبة **Connotation** ، وهذه الدلالة المصاحبة فضلاً عن كونها نتاجاً ظاهرياً إلا أنها مازالت تسبح في خضم هائل من طاقة المعاودة ، وهذه المعاودة هي التي تسمح بها ذلك القدر من عدم الحسم ، ويقر الواقع الملموس للمتخيل التطبيقية بأنه يكفي التفكيرية أن دعت إلى ذلك القدر من القراءات المتعددة لنصوص مختلفة وفق اتجاه أفقي ، أما أن يتحقق القدر ذاته وفق اتجاه رأسي فذلك ما يتناقى إلى حد كبير مع الواقع الفعلي الذي يشهد إحياء القارئ النموذج أو الناقد عن نص لخص بكارته قبله ناقد آخر ، ثم إنه مادام الأثر يرتفع قبل وأثناء وبعد الكتابة فإنه يبقى أثراً اتساقياً وليس اختلافياً إذا ما عدنا إلى الحقيقة (السوسيرية) وهي أنه ليس لنا من الصورة السمعية سوى الأثر النفسي ، صحيح أن ذلك الأثر سوف يختلف وقعه في نفوس متعددة غير أنه حينما يتحول إلى أثر عام يشمل الحس والإدراك والافعال فإنه لا يتم نقله إلا من خلال صورته المادية ، وهذه ما لم تكن على معياريتها الانفعالية ثم الإيقاعية فإن الأثر سوف يتهم على أعتاب الشفرات الناقلة ، والشعراء في طرح شاكرهم لصيد اللحم الطيري كثيراً ما تخرج هذه الشباك حاملة لؤلؤاً ومرجاناً وأشياء أخرى.

هذا إذا ما كانت الكتابة كما تقول (التفكيكية) بادرة قول ، وأن تكون من أجل الأثر وفي غياب القصيدة فإنه بالطبع سوف تسري في قناة الاتصال، ولما كانت قناة الاتصال هذه لا تقوم إلا على شفرات متفق عليها بشكل مفوض بين المبدع والمتلقي ، وهذا القص هو الذي سوف يسمح بذلك القدر من التجاوز الذي لن ندركه حال غياب القدر المتواضع عليه أو قل الموقع ، فإنه لا مفر إذن من المعاودة ، فهذه المعاودة هي حصن الأثر الحصين .

وطاقة المعاودة في الأصل خاصة (شعرية) ومبدأ يتبوي في المقام الأول ، تنكس على أن بنية الشعر تتألف من عناصر دالة مترابطة فيما بينها بنظام معقد من العلاقات على خلاف ما يقع في البنية العادية (٦٩) ، وهذه العلاقات هي التي تحقق طبيعة اللغة الدالة حسبما اتسقت مع أي من صنوف الإبداع ، ويضاف بذلك إلى الأثر النفسي للصورة السمعية على اعتبارها صورة حسية عند (سوسير) ومن بعده (دريدا) ، والدلالة المصاحبة عند (ريفاتير) ؛

طاقة جديدة لقراءة الشعر، تلك هي طاقة المعاودة ، التي تلح دائما وأبدا على استغلال طاقات متجددة لكل عملية قراءة على حدة ، فتوصل بشكل أو بآخر للاحتلاف ، وتتسق مع مقولة (دريدا) بالإرجاء أيضا ، بمعنى إرجاء المعنى الذي لا يقع على حسم أبدا ، ولكنها هنا لا تود إلى اعتباطية اللغة بقدر ما تود إلى تلك الطاقة الكامنة في طبيعة الشعرية ، واتكائها على نظام علائقي يسمح بتحرير هذه الطاقة التي تنتمي إلى مقدرات لا حدود لها ، مردودة

بشكل كبير منها إلى الإيقاع ، ولأن ذلك الإيقاع هو الذي يقود قطع الأثر في تفجيره الأول ؛ فإنه منوط به حل الرسالة وتوصيلها من سبيل مشروع - شروع الضوء في وضوح النهار - إلى القارئ ، وعندها يدخل القارئ في لب الكفاءة الإيقاعية ويصبح عنصرا فعالا لتوصيل قار الأثر فتتغلب الدائرة وتتحصل الطاقة الفاعلة .

الإيقاعية بين مداخلات النقد الجديدة

(الإيقاعية) إذن نظرية تكمن على تفجيرها من خصوصية الحقل المعرفي الناشئة عنه ، وتتجاوز التفكيرية بقدر من الهيمنة المشروعة على الأثر وتصبح أكثر مصداقية في تجلته ، ثم هي مع الشعرية تقوم على اعتماد النص الأدبي على درجة عالية من الموقعية والسياقية ، والأولى تعنى بالصيغ النمطية ؛ بينما تعنى الثانية بوضعية اللغة المنحرفة التي تتسق في جهاز علائقي يتم عضوية علاقاته ، وتحفل بالطاقة التعبيرية القوية للشعر على وجه الخصوص (٧٠) ، وتشمل هذه العضوية على أشكال متعددة من الإيقاعية تكاد تشكل خصوصية الأنواع الأدبية ، بمعنى أن لكل نوع إيقاعيته ، فإذا كانت الشعرية قد استطاعت عبر النوعية أن تمجد لها كيانا شعريا في القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، انتصارا لطاقة النص التعبيرية المستمدة من العناصر الفنية

للشعر ، فإن الإيقاعية تصح هي الخصوصية الباقية لتمييز الأنواع الأدبية ، ومن ثم فهي تختلف عن الشعرية باحتوائها القدرات الانفعالية للمبدع ، ثم مدى اتساعها من عدمه مع سياق الموقف الذي يختلف بالضرورة من نوع أدبي لآخر ، ومن ناحية أخرى ، تعنى بصحبر النص في القارئ على نحو ما من الأنماط الإيقاعية التي تحفي بطاقة المعادة ، والكيفية التي يتم بها تأويل الأثر . وإذا كانت الأسلوبية قد جاءت محضة بالمبدع ، وجاءت النبوية محضة بالنص ، واحتفت الشككية بالقارئ ، فإن الإيقاعية تجمع في احتفالها الأضلاع الثلاثة لملت الإبداع ، فهي تضع في اعتبارها (التيمة) الناشئ عنها الانفعال ، ثم خصوصية كل مبدع في تشكيل رؤية العالم ، واحتواء هذه التيمة أو تشكيل (مويدها) ، ومع النص تأتي رحلة القراءة الإبداعية التي نكتشف عنها كل صنف الإبداع ، واضحة في اعتبارها عنابة البلاغة الجليلة بالنص كوحدة متصلة تنكئ على خصوصية السق . ثم ما يفضي إليه الأمر لدى القارئ الذي يسبح في بحر النص بمهارة مطلقة تحدوها معيارية الرؤية ، وتوحي مصداقية الأثر ، برد العلية إلى الدال والمدلول معا ، ودون انقاص للدال اتكاء على اعتباريته ؛ فقط لأن هذا الدال لا يعمل منفردا أبدا ، بل يحده نمط إيقاعي خاص هو المتوط به حل الدلالة المتفجرة على نحو أيضا يوم هذا الدال على مدوله ؛ دون إجحاف بحق هذا الدال في تفعيل الدلالة . وهكذا يستشري الظن والمعاندة والمكابرة كوجه فردي ، وتعلو تجربة الذات

والحواس على ما هي عليه في الظواهرية ، وكل هذه مبادئ منهجية في القراءة التأويلية للنصوص .

إننا الآن نوشك أن نوغل في معية النص ، طارحين أعباء ما قبل مؤقتا ، وربما نتحصل هويتا ، ثم نترك له وحده رفق نعال مشاعرنا ، تواصلنا مع إيقاع الانفعال الأول أو براءة الطرح وبراءة الكلمة ، راصدين وفق منحى يفظتسا الإبداعية تلك الظواهر التي تحمل عرش الإيقاعية ، ولنا أن نمثل فعالية جل ظواهر الشعرية من حيث كثافة الدلالة ، واكتناز العبارة ، وانتقاء اللفظة الموحية المتفجرة ، وتقنيات التخييل الناهضة على نقل الحالة ، وعلى الجملة جل مستويات الانحراف في وسائل التعبير ، على اعتبارها ظواهر إيقاعية في المقام الأول .

إن الإيقاعية تحتم طرح مستوى أول يمثل تيمة (٧١) النص التي ارتكر عليها الأكثر ، وتحتم أيضا ضرورة المجادلة بين هذه التيمة وموتيفاتها (٧٢) التي قصص عليها ، بما يشكل نظاما عاما يوشك أن يقع على النسق ؛ ذلك الذي يتطوي على استقلال ذاتي وينحلي كلا موحدا ، وتقرن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها (٧٣) . غير أن هذا النسق يختلف عن مثيله في البيوية حال إقرارها بالذات المزاحة عن المركز . في الوقت الذي تحافظ فيه الإيقاعية - شأن البيوية - على أنظمة الشفرات (٧٤) ، لأن مدأ إزاحة الذات عن المركز في البيوية قد أبطلته التفكيكية فيما بعد بتعويم المدلول ، تأكيداً لفعالية

الذات القارئة التي هي موطأ بها وحدها الكشف عن جماليات هذا النسق بما تنهض إليه المدلولات في معيتها هي وحسب ، ليغدو تشكيل النسق بمشروعية شفرات التراصل حلقة متصلة بين المرسل والمستقبل ، وما لم يكن المستقبل على دراية بتأويل شفرة الاتصال فلن تحصل الرسالة نتائجها ، كيف إذن نتمثل رسالة شفرية لا تدخل ذات القارئ في تبيان نسقها إذا ما أدر كسا أن هذا النسق هو إيقاعية النص الكامنة فيها جمالياته المحسوسة ، وعلينا أن نجاهد في تلخيصها عياناً ظاهراً ، على الرغم من كون الجمال معياراً نفسياً في المقام الأول ، بيد أن النص الأدبي قد جعل من فلسفته ذلك الطموح الجامع لنا أصبح غاية بييلة لعلم الجمال .

إنه إذا كانت غاية البنيوية لتحقيق النسق من خلال الكشف عن علاقات تشفير النص ؛ فإن للإيقاعية الغاية نفسها ، غير أن الوسيلة التي اعتمدتها البنيوية تمزق فاعلية الذات خوفاً من سلطوية مركزها ، أو إعمالاً لعملية النقد الصارمة ؛ حتى وقعت على الجفوة والجمود ، ولأن النقد الأدبي هو في الأصل مراجعة بين علمية النقد وذاتية الأدب ؛ فإن البنيوية بذلك قد غشلت نصف الكرة حتى كانت خالية من جماليات التناول إلى أن اكتمل النصف الثاني بطرح التفكيكية مبدأ تفعيل الذات القارئة ، وهو المبدأ ذاته الذي تحافظ عليه الإيقاعية ، وإذا كانت التفكيكية هي الأخرى تخشى سلطة مركزية الأنسا ؛ فإنها عادت وأقرتها بإعمال الشعور واللاشعور معا في آلية القراءة ، الأمر

الذي لا يتعارض هو الآخر مع تقنية الإيقاعية لمحو تفعيل النسق ، لأن
اللاشعور سوف يقودنا إلى جهالات لم تكن بالغيا دون ولوجنا في النص ،
ورلوج النص ليا ، أما اليقظة الإبداعية فهي التي سوف تمزج هذه المشاعر
بوضحة الصال مادي ملموس بجلي فعالية الشفرة بمتعة إبداعية أيضا لا تقل
إبداعا عن عملية التأويل الدلالي ما لم تكن هي في الأصل مبعثها .

النسق إذن خاصة جوهرية محسوسة وملموسة في الوقت ذاته ، وترتبط
بالإيقاع حال الكشف عن ذلك النظام المهيمن على الرسالة ، ولا نتجاوز
حينما يقارب الظن اليقين بأن ذلك النسق هو تجليات الإيقاع التي يمكن أن
تفصح عنها أنظمة النص .

ويغدو تصور النسق أكثر اتساعا من الأسلوب إذا ما أصبح خاصة مضردة
للتصوص ، لأننا في الأسلوبية نبحث في مادية التشكيل وعلاقتها بالبُعد ،
كشفا عن خصائص أسلوب بعينه ، بينما النسق هو نتاج تفعيل هذه المادية في
علاقتها بالمشئ والقارئ معا ومن خلال النص في آن واحد ، وتنهض مظاهر
هذا النسق على عاصر يصعب حصرها ، غير أنها جميعا يمكن أن تقع تحت
لواء الإيقاعية ، وتصبح نتاجا طبيعيا لكل نص على حدة، وفي معنى القراءة
الإبداعية قد تختلف دواعيها من قارئ إلى آخر ، إلا أنها تظل من أقسى
التكنات التي تحضي بذلك القدر المشترك الأعظم بين القراءات جميعا ، نظرا
لاتكانها على عناصر مادية ملموسة تزخر بها القراءة الإيقاعية .

المنهج الإجرائي للقراءة الإيقاعية

قبل أن نخوض في القراءة الإيقاعية يحذر بنا أن نتوخى أصول هذه القراءة ، وذلك على اعتبارها مسوغات تحكم آلية المسجع والنطيق ، ولا تفصل ألتسه عن الأصول النظرية ، بل تبتق منها وتحقق مشروعيتها وفق ما يلي:-

أولاً:- اعتماد بعض ما آل إليه الأمر في التمكيكية من أصول تمثلت في توثيق تفعيل ادلالة المصاحبة للقارئ ، واللامركزية ، والقراءة المزدوجة للنصوص ، وفك الدوال عن المدلولات ، ثم التأكيد على لعالية الأثر في حضوره المسبق والمصاحب والباقي إزاء النص ؛ ما لم يكن للإيقاعية تأويل آخر ، أو يتعارض ذلك معها .

ثانياً :- يبدأ التحول في هدم بعض فرضيات التفكيك حفاظاً على فرضية أجل تجلت في علم قشم الأثر ، وتأكيداً على تفعيل الذات العربية القارئة احتراماً لخصوصية لغتها ، وبعثاً لإجراءات منهجية جديدة تلغي بعض أصولها مع التفكيك ونجليها الإيقاعية إلى أدوات تقنية في التطبيق ، شأن اعتبار الكتابة نقطة التفجر الأولى دون سبق للمكره ، وهذا ما يستحضر المبدع باضرورة حضوراً تقياً، ويحقق الإفادة بأكبر قدر ممكن من مصداقية الطرح ، وذلك بعد تفعيل الوجود المادي للنص - الشاهد الوحيد على الأثر - من

خلال قارئ يعتمد فعالية هذا الشاهد من علمها دون ابتغاء للحسم ،
فالإيقاعية في إحدى تجلياتها ظاهرة تجريبية إدراكية تساعد القارئ على
استحلاء معيته الكشفية والمعرفية إزاء الدلالة التي لا تفر ولا تهدأ إلا على
إحدى جرره المترامية في بحر الذات .

ثالثاً:- تبني القراءة الإيقاعية على مستويات ثلاثة : المستوى التركيبي ،
والمستوى التخيلي ، والمستوى الصوتي ، وذلك ابتغاء مرضاة المستوى الدلالي
، وهذا فروق جديد بين الإيقاعية والأسلوبية ، لأن ذلك المستوى هنا غاية
وليس وسيلة ، فضلاً عن خضوع المستويات جميعاً لتقنية بلاغة النص كوحدة
واحدة ؛ لا لتجزئه إزاء هذه المستويات بما يتنافى مع البلاغة الجديدة ، وبما
وقف في برائته بعض توجهات الأسلوبية

ويقع المستوى التركيبي على تفعيل الحراك اللغوي والنحوي والصرفي ضمن
إيقاع التركيب العام ، مشتملاً ظواهر مثل : التكرار ، النسقية ، السيمتريه ،
التشاكل ، التباين ، ... إلخ ، وذلك في ضوء البنية الكلية للنص ، سيما
المستوى التخيلي يعني بإيقاع الصور الفنية ، ومدى استغلال صافه المعاوذة في
البحث عن أنساق هذه الصور ، وتفعيلها ، وتجليها . ومدى اتساقها مع
علمه مع إيقاعها السابق واللاحق ، فتتحى ظواهر إيقاعية ثانية مثل النور
والضلام ، الحركة والسكون ، القوة والضعف ، التوتر والاسترخاء ، ... إلخ .
ثم يأتي المستوى الصوتي على اعتباره قرينة تفسح مدى التأويل ، والتأويل

وحسب ، دون القطع أو الحسم ، فضلا عن قدرة هذا المستوى على تحري الأثر ، وتحقيق مصداقية اتكائه على الفرصات الأولى لنظرية الإيقاعية ؛ تلك التي يمكن أن يتجلى منهجها - فضلا عن إجراءات المسعورين السابقين - في هذا المستوى معتمدا أصلا إيقاعيا موروثا أصله (التحليل) باعتماد نظامه على النوى الثلاث : فا ، علن ، علق ، لإيقاع الوزن في الشعر العربي ينبع من الحدوث التساهلي لاثنتين من هذه النوى الثلاث (٧٥) ، غير أننا هنا لسنا بمعرض لتخليق نظام جديد ؛ بل نحاول - ما أمكن - تحقيق مدى إمكانية تطوير أي مستوى إيقاعي يمكن أن يساهم في تخليق الدلالة دون معيارية محددة سوى ما نعرفنا عليه من إيقاعات نوى (التحليل) المنسقة مع الفطرة الأولى التي نض عليها الشعر بعيدا عن التقين، وقناعة منا أن الإيقاعات المعدة سلفا في كتابات الشعراء تخضع بقدر - قل أو كثر - لنوع من القصدية التي قد تخرج النص من براءة الإبداع ، وهذا لا يعني بالضرورة نفي هذه البراءة عن القصائد الموزونة حال إذا ما تجاوز الشاعر مرحلة الاضطراب الأولى ، واستمرت أدواته، فإذا بكل قصيدة تخلت إيقاعها تخليقا ، فلا غرو إذا ما اتسق ذلك مع أوزان (التحليل) ، ثم إن الأهم من هذا وذاك أن الشعر الذي خرج على نظام الوزن لا يد وأن يمثل إيقاعا أو ظواهر إيقاعية خاصة تحكمه هو الآخر ، فالقضية إذن ليست قضية إطار ، أو التزام وعدم التزام ؛ بينما هو شأن المصداقية في تحقيق النظرية التي تشمل فعاليتها أيضا القصائد الموزونة معاً

اختلاف في بعض أدوات المنهج وحسب ، لذا كان لزاما علينا أن نبحث عن إيقاع فطري عقوي فكانت قصيدة النثر وبأني غير الإيقاع الوزني في المستوى الصوتي تمثل ظواهر موسيقى اللغة من الحرف إلى الجملة حيث: الجهر والمهمس ، الشدة والرخاوة ، النبر والضعيف ، ... إلخ ، غير أنني هنا أتت استخدام صورة صوتية واحدة وهي الجهر والمهمس وفقا لما انتهى إليه الأمر عند (إبراهيم أليس) في (الأصوات اللغوية) لا ما وقع عليه (سيويه) في (الكتاب) قناعة بفعالية التقنية الحديثة في تحديد خصائص الأصوات ، وكل ذلك حرصا على تقنين أدوات المنهج، وإبراز طاقات جديدة في النص لم يلق لها بالاً من قبل ؛ علنا نتحرى النتائج التي تؤكد ما سبق طرحه من فروض لتتحقق مصداقية النظرية .

القراءة الإيقاعية نموذجاً

- ٩ -

النص (٧٦)

إيقاع الأصوات

إيقاع الوزن

٤ هـ ٩ ج

٥/٥/ ٥/٥/ ٥/٥/

حزن في ضوء القمر

حزن في ضوء القمر ، جملة تحمل إيقاعاً صوتياً خاصاً ينتمي إلى بحر (المتدارك) ، على الرغم من كونها عنواناً لقصيدة نثر ، ولأن الإيقاع

العروضي بانتظامه يصبح أكثر التصاقاً بجميع الحفظ والتسجيل ؛ كان الشاعر أكثر ميلاً إلى تحري ذلك الإيقاع دون عفوية الطرح في القصيدة بعد ذلك ، وهذا العنوان يشمل تسعة أصوات مجهورة (ج) في مقابل أربعة مهموسة (هـ) ليغلب الجهر الهمس فيعلو صوت الإيقاع مرة أخرى بعد غلبة تكرار (فـ) في المرة الأولى ، ومرة ثالثة في تجلي دلالة (حزن) الكرة حتى تصير مشمولة بانطلاقها دون حدود ، وكأنه انطلاق الصوت الجهور أو الإيقاع المرتفع ، ثم تسع الدلالة أكثر فأكثر لاشتمال حالة الحزن الجموح إلى أن تغطي تلك المساحة على المسوى الأفقي لضوء القمر ، وعلى المستوى الرأسى تتوغل دلالة الحزن في الليل (الغائب) ، وقد تستغرق صوتياً (حزن) في (ضوء) سوريا ، فلما استغرق الحزن في الضوء لما صار حزناً ، ولكنه (حزن) في (ضوء القمر) ، فتلقى القوة مع الدعة ، والصخب مع الأمان المؤقت ، إن (حزن) التكرة في قوة إيقاعها الدلالي في مقابل (ضوء القمر) المعرف بالإضافة تشي عن طغيان هذه الحالة من الحزن حتى توشك أن تشكل في أن يحويها ضوء القمر ، وكيف لمعرفة محددة أن تستوعب حزناً ممتدا مفتوحاً ؟ !

القصيدة منثورة ولعلها كذلك من نثر إيقاعها ، لذا فإن أولى
 خصوصيات النسخ فرضا هي أن يقع الإيقاع الصوري على التباين أكثر
 منه على التماثل ، وهذا خلاف ما يتأكد لدينا متعاقبا مع الشعرية من
 الدقة الشعرية الأولى التي تنهض على النداء والتنبه معا وتسقط
 الأداة وتقع على المنادى مباشرة ؛ اكتنازا للعبارة من ناحية ، وتوطيدا
 للصلة بين المنادي والمنادى وكأنهما من جنس واحد من ناحية أخرى ،
 وهذا التوحيد هو ما يتكئ على سيمتريّة (٧٧) العنوان ؛ تلك التي
 وقعت على (حزن) و (ضوء القمر) ، فإذا بالربيع الذي هو من
 جنس الشاعر يقع على كونه الصديق الحميم والمفعم ، غير أنه حينما
 يأتي (من عينيها) يقع عليه التخصيص ، وكأنه هو في مقابل (حزن)
 بينما (من عينيها) تقابل (ضوء القمر) ، والأمر ذاته ما يقع على
 التكرار مع جملة (أيها الكنازي المسافر في ضوء القمر) ، و (الكنازي
) بألوانه الجميلة التي قد تبدو خافتة ينسجم به إيقاع الصورة مع ضوء
 القمر ، إنما صورة بصرية غير أن ضعف الطائر وكونه مافرا وأصل
 بين حالة (حزن) الأولى وأصبح (ضوء القمر) هو حالة النبات بينما

تحركت الصورة من الحزن الساكن إلى (الكناري) المسافر كشف
 لإحدى حالات تجليات الحزن ، ويصو هاهنا (الربيع المقبل) إرهاصة
 الحزن والفرح معا التي تقع على أرجائها كل الاحتمالات ، لدخل
 حضرة النص من باب موارب وإن كانت تحدوه نوره الشجن التي
 مازال يثيرها العنوان .

المدخل إذن يحمل قدرا من القلق ، ويبعث على الشك والتوتر في
 الإيقاع الدلالي لجملة (أيها الربيع المقبل من عينها) ، إن الربيع /
 العون / الخل / الشاهد مقبل ، لكن دوغما ندرى ، قد ندرکه الأمل ؛
 ربما ، وقد ندرکه الاخلاص والأمان ؛ ربما ، غير أنه حينما يبع بجملة
 من عينها فإن ثمة شجنا يصاحبنا ، ذلك أن عين (النكرة) يتبعها
 ضمير الغياب ؛ تبعث على استحواذ المشاعر وإحالتها إلى الغائب ،
 وكل غائب مجهول ، وكل مجهول غامض ، وفي كل غامض مبعث
 للحريرة والقلق ، وهذا هو نخط موتیفة التوتر الذي يثيره مدخل النص
 كعزف أول على تيمة الحزن .

ثم تأتي جملة (أيها الكناري المسافر في ضوء القمر) ممثلة الحركة الأولى
 لإيقاع الصورة المتماثلة مع إيقاع العنوان ، ومن التوتر الساكن إلى

الحركة في إيقاع الصورة يدخل فعل الأمر (خذ) قاطعا مابعا ومبطلا
 ذلك الإيقاع الخافت قبل أن يعظم حراكه في وقع يشبه الجسم (خذي
 إليها) ، ولكنه حسم مرجأ لمعاودة حضور الغياب مرة أخرى بالإحالة
 إلى الضمير ، ولأننا لم نبرح بعد غيبوبة الغياب الواقع (من عينيها)
 فإن ثمة معاودة إلى التوتر مرة أخرى ، لنعود بعدها ونسترخي مع (قصيدة غرام) .

إن حالنا الغائبة توشك أن تتجلى هاءً في (إليها) ، والحالة هي حالة
 عشق متيم ، فيتبخر دخان الغياب ، ويتجدد رماد الحضور كأننا مرنا
 ، ونفسي قطارات البص المتلاحق إلى محطة الوداعة والأمان ،
 وتتواصل (قصيدة) النكرة - قبل الإضافة - مع تنكير (حزن) ثم (ضوء)
 حتى إذا ما وقعت الإضافة بفرام كأننا وقعنا في حباله القمصر ،
 فيتواصل إيقاع الدلالة على سمت النكسوين الشفري للتراكيب ،
 وتتواصل الرحلة بين التوتر والاسترخاء ، والحركة والسكون ، بل
 وبين الضعف والقوة ؛ ذلك حينما يقع الأول على (قصيدة غرام) ،
 بينما الثاني ينهض ماردا من غفوته في (أو طمعة خنجر) ، فنقمي إزاء
 القوة والحركة والانحسار في برائن التوتر مرة أخرى ، بل قل موجة

أخرى من أمواج الإيقاع المتلاحقة ، من الاسترخاء والضعف في (قصيدة غرام) . إلى التوتر والحركة والقوة في (طعنة خنجر) ؛ تأكيداً على تفجير النسق من خلال تيمة الحزن إلى الأضداد المتلاحقة ، وكأنها ضربات القنوس على الرأس ؛ بل على القلب ، فيتجاوب الأثر الإيقاعي مع الأثر الانفعالي مع ما انتهت إليه وقائع الدفقة الشعورية الأولى ؛ إعمالاً لموتفة التوتر / الاسترخاء في شكل متسق يشي عن سيمتريّة في التشكيل وتماثل بين الوحدات الدلالية .

أما الإيقاع الصوتي فإنه يتجلى بحمل النوى الثلاث (فا ، علس ، علقن) ، وبشكل متكامل على النواة لا (٥ /) التي تكررت ثماني عشرة مرة ، وهو تقريباً ما يتعدى مجموع النواتين الأخريين (٨ // ٥) ، (٣ /// ٥) ، وظهر الإيقاع (٥ ///) ، والظاهرة اللاحقة أن النواة (لا) لم يأت تكرارها منفردة سوى مرتين ؛ بينما وقعت في أربعة أشكال ثنائية (٥ / ، ٥ /) ، وشكلين ثلاثين (٥ / ، ٥ / ، ٥ /) ، ولن تجد انتظاماً صوتياً غير ما وقع بين نصفي الجملتين الأولى والثانية ، وكأنها شرارة الانطلاق حتى تفجرت الشاعر منها معلنة عن التوتر الكائن في التباين الإيقاعي الصوتي - انساقاً مع الإيقاع الدلالي - بين

النوى الثلاث ، فطغت الحركة في تعدد النواة (ظا) انساقا مع حركة إيقاع الصورة وتأكيدا على إيجابية التوتر الناهض عليها ، ثم معاودة الاسترخاء بين الحين والحين على (علن) من ناحية و (علن) من ناحية أخرى حتى أنه لم يخل سطر واحد منها ، أما الإيقاع (٥///) ومثله ما زادت متحركاته عن ذلك فهو ما سوف يتجلى بشكل أو بآخر متسقا مع ذلك المنحى الثري السردى ، أو معطيا تكافة دلالية هي أشد مهلا إلى الإمعان في الرضوخ القدرى ، أو للاسترخاء التأملى ، والاحتمال الأخير هو ما اشتمل مصاحبة الإيقاع (٥///) لتلك الحالة الاختيارية بين (قصيدة غرام) و (طعنة خنجر) .

وتواصل مع الإيقاع الصوتى أيضا فإن هذه الدفقة الشعورية اتسقت فيها الأصوات بين الجهر والهمس مع الدلالة ، ففي الجملة الأولى : غلب الجهر بشكل طاع حتى كانت النسبة (١٥ ج : ٣ هـ) في مواءمة مع انفجار الصيحة الأولى و انساقا مع قوة اللفت في النداء وحال الاستهانة الذي ركن إليه الشاعر تأكيدا على حلة التوتر ، إن ارتفاع سبة الأصوات المجهورة في مدخل القصيدة أعطى للنداء فيحته الصوتية التي نزعتنا من قاعدة الشك الدلالي إلى النهوض على تلك

الحالة شبه المحسومة بالتوتر بمجرد تفجير النداء ، وإذا بالجملة الثانية تؤكد علاقة ذلك التشاكل على المستوي الدلالي والمستوي الإيقاعي بالمستوي الصوتي فنجد النسبة ذاتها بين الجهر والهمس (١٣ ج ٥ هـ) ، ثم يتواصل ارتفاع الجهر مع الجملة الثالثة تأكيدا على استمرار الحالة ، وإعلاء من أمر الأمر (خذ) بما لا يتعارض مع الحسم حتى نصل إلى نهاية الدقة بالاحتدام بين التوتر والاسترخاء فنكتشف أحقية ارتفاع نسبة الهمس بالقدر الذي يجلي حضور الاسترخاء وفي الوقت الذي لما يزل فيه غلبة الجهر مطلقة تحقيقا لاتزان الدقة الانفعالية من القوة المطلقة إلى الخفوت السبي الذي بدأ يتسلل فيه الهمس معانقسا التجلي من نسبة (الخمس) في الجملة الأولى إلى (النصف) في الجملة الأخيرة ، تلك التي وقعت فيها أداة العطف بين متناقضين هما (قصيدة غرام) الوداعة الساكنة ؛ و (طعنة خنجر) النائرة المتحركة ، غير أن الثورة مارالت هـ القلبة على الوداعة (١٢ ج ٦ هـ) ، ليتفجر الإيقاع من كل حدب وصوب مؤكدا تلك القلمرة على تفجير الدلالة ، هذه الدلالة التي لم تكن أبدا على براءتها دون ذلك الحضور الذهني لقراءة إبداعية يتواصل فيها الذاتي مع الموضوعي ، وتتفاعل معها

على المستوى الصوتي لإيقاع الوزن ، أما إيقاع الأصوات بين الجهر والهمس فلما يزل الجهر طاغيا حيث تدخل الماء للترتيب والتعقيب على ما وقع على النقيض بين قصيدة غرام ، وطعنة خنجر ، ثم على ضمير المتكلم (فانا) فوجأ تعاقب الحدث حتى يفصل بالقطع فيما لا يفصل فيه بينما الأمر واقع على أية حال ، إذ إن هذا المتكلم حينما يفعل ذلك الحدث لا يستدعي زمنا محددًا إنما يأتي بصيغة المشتق باسم الفاعل ، وهذا المشتق لا يدخل مجال الدلالة بذاته فهو ليس مشردًا ؛ إنما هو (مشرد) لتحيلنا التاء هذه إلى المضارعة فينزع الحدث أفقيا فضلا عن الإمعان بها في الاسترخاء ، ثم تأتي صيغة المبالغة (وجسريح) معطوفة على الزمن الآتي والمستقبل لتنهض بلاغيا بالخالسة ، ويصبح التشرد أمرا شبه اختياري بينما يبقى الجرح فعلا إجباريا يتسق مع مرارة الواقع الحاضر للحالة في سكون المستكين ، لتحمل طاقة المعاودة الربط بين ما قبل لتبرير حالة الحمل على الأضداد ؛ وما بعد حسبما تفضي حالة التشرد .

إن واقع إيقاع الحالة الشعرية صار واقعا سرديا ، والسرد يستوجب الاسترخاء ، غير أنه يتناسب عكيا مع فوحة الشعرية ، فيسعى دائما

إلى بلوغها من سبيل آخر ؛ وغالبا ما يكون ذلك السبيل هو المفارقة أو
 السخرية ؛ فليجأ الانفعال إلى المنطق الشعري ، فكان كل متشرد
 وجريح نتيجة حالة ضياع بين الضدين ، أو بين اختياريين ، وكان كل
 متشرد وجريح يحب المطر وأنين الأمواج البعيدة ، وحب المطر ملمسح
 طفولي عشي يري ، والمطر غير / وجود / عطاء ، وجملة (أحب المطر)
 تقريرية مباشرة تقع في دائرة السرد المتواصل مع الجملة السابقة ، غير
 أنها تنفضي إلى تعميق دلالة التشرد والجرح ، لتسقى مع التشرد بالفطرة
 والبدائية والبراءة ، وتتجاوب مع الجرح بلمح رومانسي يجلي المفارقة
 بين البراءة وحب الخير والإنسانية في جبلتها الأولى ؛ والجرح بقسوته
 ودمويته ، لتسقى التشرد وحب المطر مع الفعل الاختياري ، والجرح في
 المقابل كفعل إجباري ؛ اتساقا دلاليا مجردا ، يتجاوب مرة أخرى مع
 الإيقاع الدلالي الصوتي .

وبمجرد دخول جملة (أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة) بضمير الإيقاع
 إلى حد كبير خارجا من عباءة الاسترخاء على النواة (// ٥) إلى
 مضمار التوتر في الالتكاء على النواة (/ ٥) فتزداد سرعة الحركة
 ويرتفع وقع الإيقاع ، وكأنك تستمع بالفعل إلى هذا الأنين من

الأمواج البعيدة الهادرة ، وتظهر نواة مجازية جديدة (5//////) ،
نسترخي عليها حال احتدام الحركة الهادرة علنا ندرك سلبية الحالة إذا
ما تيقنا مصاحبة الحزن والحسرة إزاء كل نواة تتعدى أربعة متحركات
- كما سيأتي بعد - وك أن نتوقع الكيفية التي ستكون عليها نسبة
الجهر إلى الهمس ، فعلا ١٨ : ٣ ، إن الإيقاع يخلق الدلالة تخليقا ،
وعندها يرقى السرد إلى درجة أعلى من الشعرية بمجرد دخول
الاستعارة ، وتتجاوب حركة (أنين) مع (متشرد) مع (المطر) مع (
الأمواج البعيدة) في مقابل (جريح) الساكنة ، إن الحركة في الأفعال
الاحتيارية كلها تواجه السكون في الفعل الإجباري الوحيد . أبهما
كان السبب ؟ وأبهما كان النتيجة ؟ ذلك ما يسدنا - حتى الآن -
على الأعراف مع (موتيقة) أخرى من تنوعات (تيمة) الحزن تتوكل
على التوتر والاسترخاء ، والحركة والسكون أيضا ، وإذا كما ما زلنا
مع حركة أنين الأمواج البعيدة الصوتية تحت مظلة الاسترخاء السردى
؛ فإننا نعاود التوتر مرة أخرى بحركة جديدة ولكنها هذه المرة حركة
مادية تنقلب فيها أيضا الجهر على الهمس ، وتبقى كذلك حدة الإيقاع
الوثاقب متكنة بنسبة أكبر على النواة الصاخبة (٥ /) ، لتتق حركة

الإيقاع مع حركة الحدث مع حركة الدلالة ، وكأن كل ذلك
الاسترخاء السردي كان نوما رومانسيا استيعب بالضرورة تلك الحركة
الموترة القوية ، لتقابل (من أعماق النوم) أو حالة السكون الوديع ؛
تلك الحركة الإيقاعية التي يتسق فيها الصوت مع دلالة الزمن (
استيقظ ٥/٥/٥) في خطى وثيلة متزنة ، ودخول الهمزة والسين
والهاء على هذا الزمن تسمح بقدر من الروية في فاعليته .

إنني لا أنفض من غفوتي لأرقص أو لأجري ؛ وإنما لأفكر ، وذلك ما
يسوجب الاسترخاء مرة أخرى ، فالضكير تأمل ، والتأمل استرخاء ،
والاسترخاء يخفف فيه الإيقاع تماما ، وهو كفعل ذهني داخلي يتقل
بالدلالة إلى موقع الضد بعد ما كان الأمر قد سبق واستقر على تلك
الرؤية الكونية الخارجية في التشرد والمطر والأمواج البعيدة ، وبأني
التعاقب بين الضدين بمجرد دخول اللام ليصير ما بعد علة لما قبل ،
ويصبح الهدوء المستريب علة لتلك الحركة الموترة ، وينهض ذلك
الهدوء من واقع التشكيل الإيقاعي (حجة الافعال) على النواتين (
٥///) ، و (٥//) بسمت يغلب على التشكيل الذي طال فيه
السطر الشعري حتى اشتمل التوى جميعا ، ليمح بقدر من إيقاع (

(٥ /) أيضا وكأنه إيقاع وهمي ، أو مثل ما يتسق مع تفعيل (الرؤيا) ،
أو ما يطلق عليه بلغة السينما الاسترجاع (فلاش باك) ، إن الإيقاع
السردي يعاق بين الشعر والسينما بمجرد دخول ذلك المشهد
المستقطع من لاوعي الشاعر - أو هكذا يوهنا النص - لينصب التفكير
على ركة امرأة شهية ، فإذا ما استقر التفكير على إيقاع خافت لمبان
حركة الركة تستدعي قدرا من حراك الإيقاع داخل مشهد الرحلة في
أعماق الذات ، لتأتي مشروعية فعالية النواة (٥ /) بتكرارها مرتين
وكأنها حركة الركة ، ولأن هذه الركة لامرأة شهية ، فإن ثمة عشقا
ماديا جماليا يتسق في ماديته مع التشرد وفي جماليته مع المطر ، وبأني
(رأيتها) تشيئا لحالة الفكر والتأمل بالخروج من الداخل إلى الخارج
يعمال الصورة البصرية ، لأننا لم نكد نبرح الاستيقاظ من النوم حتى
دخلنا في حالة نوم أخرى ، ولأن النسي يتكئ على الحضور والغياب ،
والتوتر والاسترخاء ، والحركة والسكون ، فإن التواصل لما يزل
مسترا بين أعماق النوم (سكون) ، و استيقظ (حركة) ، لأفكر
(سكون) ، رأيتها (حركة) ، وهكذا حتى يركن السياق على (ذات
يوم) بعد كل ذلك المحصور ليصطاد النص مشاعرنا ويلقيها في شباه

الغيب مرة أخرى ، وكما قد الطينا معه أول مرة مع جملة (من حينها
) ، فمخرج من رحلة التفكير والتحليل بعد سباحها في الذات اللاشعورية
 إلى الوقوع في سلال الماضي الفكرة ، وتلك مرتبة أعلى من الغياب ،
 وعندها يأخذنا النص بعلة أخرى بلام أخرى جعلت من التعليل على
 المستوى اللغوي حجة وبرهانا على المستوى الدلالي حيث تأتي
 مشروعية معاقرة الخمر وقرض الشعر ، إننا تدرج بالانفعال إلى
 الدخول في غيب أعلى ولكنه هذه المرة غيب قصدي تتوازن فيه معاقرة
 الخمر مع قرض الشعر ، ولأن هذا الفعل القصدي أمر حمي فإن
 الدلالة تدخل في مراعاة مع الإيقاع تتوازن النوى الثلاث في السطر
 الشعري على تكرار (/// ، // ، /) مرتين لكل منها ، غير أن
 الصراع يبلغ ذروته بارتفاع نسبة الجهر إلى الخمس (١٣ : ٤) ،
 وهذا ما يقضي إلى إجماع تلك الحالة من التخييل والعشوائية للحدث
 وكأنه أمر جنوني ، فيكتمل المشهد الدرامي ، ونخرج من الاسترخاء
 المستكين الضارب في أعماق الغيب إلى القلق والتوتر الحادث الكائن في
 معية الحضور ، في موتمة أخرى تتواصل مع سابقتها بالتماثل والتكرار
 لا التنوع والاختلاف على تيمة الحزن ، غير أننا مازلنا على تقديراتنا

واحدًا ، ولأن الرجاء يحتمل العوسل فلا سبيل له غير الحمس المجهور ،
ولأن الطلب يحتمل الإلفصاح والإبانة فلا غير الجهر سبيلًا ، إنا بالحالة
الانفعالية إزاء جوهر والأصوات أعراضه ، والشاعر يشكل بانفعاله
أصوات لا كلمات ، وهذه الأصوات هي المفجر الشرعي الأول
للدلالات ، فإني جملة (قل حبيبي ليلي) معنية من شأن الجهر في
مقابل الحمس ٩ ج : ٧- تواصلًا مع دلالة الانفعال ، لنقع في التوتر
مرة أخرى ؛ لأن الغياب عاد ليمارس مراوغه على الرغم من صراحة
(حبيبي) في الحضور غير أن الشاعر لم يقف عند خصوصيتها بينما
سماعها (ليلي) ، وليلي في موروثة التراثي شأن الطلاقة فهو دال
المحبة المعشوقة التي صارت مضرب المثل حتى قيل (كل يبكي على
ليلاه) ، إن الدال يضرب بمنطق اللغة إزاء منطق الشعر عرض الحائط
حتى يصبح الاسم العلم وهو أشد أنواع المعرفة ؛ نكرة ، هو الغياب
إذن مرة أخرى ، ولا شك أن مزاجه بحضور حبيبي يضيف على
التسق معاودة التوتر بعد الاسترخاء بمعايرة الحمر وفرض الشعر ،
ولأنها جملة توتر ، ولأننا في حضور معية القول فإن النواة (٥ /) تتكرر
مرات ثلاث بينما معنا أيضًا (٥ /) ، (٥ / /) ولكل مرة واحدة

ليمضي الانفعال إلى (فاعلُ فاعِلن فَعْلن) وهو (المتدارك) فارس الإيقاع ذلك الذي استدرج ما تلاه باستغراق الحالة في الوصف ومعاودة الاسترخاء مرة أخرى ليكون من الطبيعي ارتفاع تكرار (٥/) إلى ست مرات حاملة غنائية تلك النقطة المضیة في دم الشاعر بينما تركز معاودة الاسترخاء على تكرار (٥//) أربع مرات ، و (٥///) مرة واحدة ، إنها المحبوبة ذات الفم السكران ، ولأنها ليلى ٥/٥/ يمتزج فيها إيقاع الوصف بإيقاع الذات ويصبح البعض جزءا من الكل أو الكل متجليا في الجزء، ثم تدخل مشروعية السكر والفرح بين ٥/ و ٥// ، وكذلك تأتي لفعالية (القدمين) لتواصل الإيقاع ذاته وكأنها الخطى على إيقاع السبب الخفيف ، ولأن هاتين القدمين حريرتان كان لابد أن يصحبهما قدر من الخفوت المنتظم ل ٥// انسجاما مع روية حضور حاسة اللمس فيتروى الإيقاع قليلا حتى يركن إلى ٥/// .

ولك أن تتأني بالدلالة من سبيل معكوس على اعتبار الإيقاع أصل التفجير ، ذلك الذي لم يجد بدا من مقاربة الهمس بالجهر لولا أن كانت حالة الوصف والاسترخاء تابعة لفعالية القول في الجملة السابقة ، ثم دخول القدمين بما لهما من حركة صوتية ، ثم اعتماد الإيقاع على

الوصف وكأنه لسان حال الشاعر الذي يريد أن يسمعا ، شأن ما يفعل الراوي حتى تكرر الراء في جملة واحدة ثلاث مرات محتمة في نبر إحداها ليستمر انسجام نسبة الجهر إلى الهمس (١٧ : ٦) فيما يشبه الثبات المراكب دائما وأبدا لإيقاع موفقة الحزن المشوب بالتوتر . وعلى النمط الأول ذاته يعقب الأمر تعليل ؛ غير أنه جاء هذه المرة دون علة ، (إنني مريض) ، وهي المعادة الرومانسية ذاتها ، فكان ضروريا أن يلجأ الإيقاع إلى التوكيد ب (إن) بينما لا نحتاج في المرة الأولى سوى إلى التعقيب والترتيب ب (ف) ، إن الإيقاع يشكل النص من خلال فرض نسقه العفوي ، وبدلا من (أنا) الامتلاك والقدرة على اختيار التشرد تصبح (بي) حينما يتكسر الصوت في مصاحبة المرض ، وتأتي الصيغة (مريض) حاملة المبالغة وواقعة في دائرة الإجبار نفسها للفعل ، معادة مع (جريح) ، لقد بدأت طاقة المعادة تتجلى في النص انكاء على نسق تكراري حي متفجر متفاير في ارتباط أنماط الإيقاع بتفاير الدلالات ، ليعطف ذلك الإيقاع على الجملة السابقة جملة (ومشتاق إليها) لتصبح صيغة اسم الفاعل هي الواقعة قبلا مع (متشرد) ، ولأن المرض انكسار و الشوق انفعال

تصح منوطة بتحقيق الأرنى صيغة المبالغة (مريض) ومنوط بتحقيق الثانية اسم الفاعل (مشتاق) حتى يحملنا الضمير في (إليها) إلى المحبوبة التي تبدأ في الكشف سرة سرة بدءاً من : من عندها / إليها / حبيبي / ليلى / إليها ، لنخرج من الاسترخاء الذي طال هذه المرة محملين بإيقاع مختلف في الجملة الأخيرة يوازن بشكل يكاد يتنظم بين النواتين // ٥ ، / ٥ وكأنه الصراع بين انكسار المرض وتخف الشوق ، وإن انتصر في النهاية تخف الشوق فجاءت / ٥ خمس مرات في مقابل // ٥ أربع مرات ، والأمر ذاته ما وقع في تفوق الجهر على الهمس بالنسبة المصاحبة تقريباً (١٣ : ٤) لنخرج رويداً رويداً من السكون إلى الحركة ومن الاسترخاء إلى التوتر ومن الضعف إلى القوة حتى توشك الشمس أن تشرق (إنني ألح أقدام على قلبي) ، إن جملة (إنني مريض ومشتاق إليها) كانت توتراً إذناً لأنها احتوت الاحتدام والصراع بين الانحصار والخلاص ، أو بين السكون والحركة إلى أن كانت فرجة الليل وطلعة الأمل وانبثاق الفجر الوليد ونهاية المخاض ، (إنني) البقية الباقية من الانكسار في الصراع النقضي ، (ألح) صيغة المضارعة للآني والمستقبل تقع على الشك وكأنه بصيص أمل ، وتلك

بقية أخرى من الصراع المنقضي ، (آثار) شك ثالث وجمع نكرة
مرهون بتعريف الإضافة الذي يتحقق في (أقدام) صيغة الكثرة
وموطن الإيقاع وحدوث الفعل الإيجابي ، (عى قلبي) ليقع القلب
على الجر وتلك بقية رابعة من صراع الانكسار وتخفz الشوق بعد (ن
(، (ألح) ، و (آثار) ، ليقابل السكون والانكسار في أربع دلالات
إيقاعية (أقدام) كدلالة واحدة، غير أن وقوعها على القلب صار
مصدر القوة لأنها وقعت عى اليقين الأوحd في حومة العشق المتخيم بين
انكسار الأماني والأمل في تحقيقها .

إن تكرارية الاسترخاء / التوتر قد بلغت ذروتها عند التوتر في ذلك
الصراع غير المحسوم ، وتكرارية السكون / الحركة بلغت ذروتها هي
الأخرى بالوصول إلى بزوغ شمس الأمل في حراك آثار تلك الأقدام
الجهولة على القلب ، وتكرارية الضعف / القوة قد انتهت إلى موقع
الأعراف بالتفعيل الإيجابي للدلالة بشكل يحاحك فيه الانفعال الإيقاعي
الشك باليقين، ثم يتأكد لنا في تكرارية الحضور / الغياب أن ثمة يقينا
يحدو المنطق الدلالي الشعري وأن العيي يوشك أن يتجلى واقعا حيا ،

وأن شمس المحبوبة سوف تخرج من انكسار الضوء وتواريه في ليل
التشت والضياء إلى جلوة الرؤية وحضور الكائن حصورا إنيا .

لم يركن كذلك الإيقاع الوزني في خاتمة الدفقة الانفعالية إلى حسم ،
وبالرغم من ارتفاع نسبة ٥ / : ٥ // : ٥ /// (٧ : ٣ : ١) ، فإنه
يرهص إلى شذو مشوب بخبر لأنها آثار أقدام وليست أقداما ، ولأنها
على القلب وليست من القلب فإن ثمة تقييدا لانطلاق حركة النبض ،
وإننا حينما نحملنا الترقب نحاول أن نسكت كل صوت من أجل أن
نتبع بأسماعنا وقع ذلك الإيقاع الخافت ، غير أن اعتلال نفس الشاعر
بذلك يفصح عن رغبته في استقرار التوتر على منحى إيجابي للصوت
فحسفر نسبة الجهر إلى الهمس على ما هي عليه من ارتفاع (١٦ : ٤
) ، وتبقى واقعة الانتظار على ترقبها لتلك الحالة من السكون / الحركة
، ومن الاسترخاء / التوتر ، ومن الغياب / الحضور ، ومن الضعف /
القوة ؛ مادام نسق النص قد اتسق على ذلك ، ومادامت الموثقات قد
دأبت على التنوع على نيمة الحزن إلى ما انتهينا ، وإننا مرتقبون

دمشق في عربة السبايا المروية // ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥ : ج ١٣ هـ

وإنا راقدة في غرفتني ٥//٥/٥/٥//٥/٥/// ج ٨ : ٥٥

اكتب واحلم وانظر الى المارة 0/0/0///0///0///0/ 17 ج : ٤٤

من قلب السماء الطالعة 0//0/0/0//0/0/0/ ١٠ ج : ٢٢

اسمع وحييت نعمك الطاري ٥/٥/٥//٥//٥//٥//٥/ ج ١١ : ٥٢

(دمشق يا عربة السبايا الوردية) ، ويا مبعث السكون والأمان

والاسترخاء على مونيقة جديدة ، تتبع عندها كل ملالات الرضا

والوداعة حتى يتجلى لنا وللمرة الثانية نواة إيقاعية ، عبارة عن فاصلة

کبری (۵/۱۱۱) لیست من نری الخلیل ، ولكن سوف نطلق عليها

نواة مجازاً ؛ لأنها وحدة إيقاعية أفضى إليها ذلك الاسترخاء بحضور

المحبوبة (الأمان) دمشق ، ولأن تمثيلها في النص بدالها الصريح للمسرة

الأولى كان لابد وأن يتم في ركابها إيقاع مغاير سوف يشارك في حمل

الحالة تنكم ارضا بعد ذلك مراب ثلاث في هذه الدفقة ، غم أنا إراء

هذا التحول مازال بصحة تكوّن ذواته استرخاء أخرى تتواكب معها

وهي (٥//) متكررة في السطر الأول (مدخل الدفقة الشعرية) ثلاث مرات ، ثم ينتهي السطر بتكرار (لفا) حلصة أربع مرات ، وهو ما يعني أن استرخاء حالة الانفعال واقعة على ذات الشاعر . أما ما تجلي من دلالة للنص فيفضي بناء على ذلك إلى قدر من التوتر والاضطراب لأن الفعالية لم تقع على (دمشق) وحدها مفردة ، فهي إذا كانت قد استحضرت الأمان في وجدان الشاعر وبعتت على الاسترخاء فثمة فصل لجهر يتواءم مع النداء (١٣ ج : ٥ هـ) تراصلا مع الإيقاع العام بينما دمشق هذه لم تأت على الحالة التي يتغياها المحبوب لمحبوبته ، بل كانت أشبه بعربة السبايا ، والعربة حركة والسبي قيد ، ولكنها عربة وردية فقط لأنها (دمشق) لتحدم المفارقة مرة أخرى .

تبدأ الجملة بشبه استرخاء ينتهي إلى حتمية توتر ، ذلك الذي عبر عنه نوالي إيقاع (٥/) في نهاية السطر حتى تستلما جملة (وأنا راقد في غرفتي) فتوازي دلالة السبي مع الرقاد ليعاود الاسترخاء فعايلته ، إن دال السبايا يفتح على أعتابه النص إلى فضاء رحيب ، فالسبي أسر ، والأسر نتيجة حتمية للانكسار بعد احتدام الصراع ، ترى هل هو

الخط الدلالي ذاته في صراع الدفقة السابقة حتى أقصى الأمر إلى الأسر
 ١٩ أم أنه السبي السياسي لمناهضة الأوضاع المتردية ١٩ أم أنه سبي
 العشق ١٩ إن الغبوبة حينما توغل في حسنها تسي القلوب وتأسرها
 أسرا ، وقد يركن الحس إلى شبه اليقين مع الدلالة الأخيرة ، لماذا ؟ ..
 لأن الإيقاع يمد على فرش مرفوعة إلى حمل طابع الهدوء السبي يركونه
 إلى الاعتدال حتى أوشك الهمس مقاربة الجهر للمرة الأولى ، ويستقر
 التوتر كلية على الاسترخاء التام بالعودة إلى الذات مرة أخرى تكرارا
 مع الوثبات السابقة على الجملة ، فلم يكذ الشاعر يعوتر بصحة
 الخارج حتى يستقر ويسترخي مع رحلة الداخل ، أو مع رحلة الإياب
 إلى الذات ، وذلك هو الحضور الثاني للضمير (أنا) متجاوبا مع
 الحضور الأول وحاملا دلالة الاختيار أيضا بمصاحبة اسم الفاعل
 (واقد) ، لكنه حينما يتعلق بدلالة السبي ينمأ مسوغ الاختيار
 وتصح فعالية اسم الفاعل الإيجابية مغايرة لحضور الدلالة من قبل
 المفارقة ، أو التزام سبق نصي كتابي تنق فيه القصيدة عفوية الطرح ،
 وتتواصل دلالة السبي مع جملة (في عرفتي) كرد فعل سبي لدى
 الشاعر حينما يصبح السبي الوردي هو الحالة الإيجابية الواجبة ، إن

صيغة اسم الفاعل تحدث قدرا من المقارنة بوقوعها في المنحى السلمي
للدلالة ، كأن نقول إنه التعم بالسبي الوردي ما دام هو لي سبيل (
دمشق) بينما (أنا) أصل إلى أشد قدرة اختيارية لي بالرفود في غرفتي
مسترخيا ناعما بالإيقاعات المائدة والتقارب بين الجهر والهمس (٨ :
٥) ، (أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة) ، مستقرا على النواة (٥////
(ثلاث مرات ، و (٥/) كذلك مثلها ، وكأنها المعادل الموضوعي
لذلك الاسرخاء غير البريء من بعض الصخب الداخلي الذي يرهص
يوقع أشد صخبا وتوترا يتصاعد معه الجهر إلى الهمس إلى (١٦ : ٤)
، وكذلك الإيقاع الوزني ٥ (٥/) ، ٢ (٥//) ، وتختفي (٥////) ،
إن ثمة أمرا جللا يوشك أن يقع ، لقد طال المستوى الأفقي بأزمته
المضارعة ، وجملة (من قلب السماء العالية) تستحضر الحالة وتقبط
قليلا بالجهر إلى الهمس (١٠ : ٤) ، وترتفع درجة الترقب حتى
تنفجر الحركة ويرتفع الصوت بدخول المضارعة مرة أخرى ولكنها
تعظم بإعمال حاسة السمع ، ولأن مصدر الصوت كان قلب السماء
العالية والشاعر لما يزل رافدا في غرفته فكان لا بد للصوت أن يصل إلى
تلك الدرجة من الارتفاع ، ولكن ارتفاع ماذا ؟ إنه خفق واضطراب

لحم المحبوبة العاري ، لتنتهي الدفقة عند قمة التوتر وقمة الحركة وقمة القوة في فعالية الدلالة ، فالمحبة غالية حتى كان سيها ورديا ، ولكنها تردت من السماء العالية عارية عري الفحش حتى تساقط لحمها العاري الذي ملأ أنيته أسماع الكون ، لقد أوشكنا أن نملك بأيدينا الموان ، إن الدال / المفتاح أو الرحم **Matrix** كان قد بدأ يتجلى شيئا لشيئ حتى وصل إلى ذروة الكشف ، ولكن (الكاميرا) التي كانت تتحرك خلف بقعة ضوء في الظلام لم تستقر وتسلط عدسة (الزووم) على المحبوبة الحضور الذي طال انتظاره حتى رأيناها جثة عارية متردية من قلب السماء ، ولكن لحمها العاري لم يزل به خفق واضطراب ، هي إذن لما تنزل فيها الحركة إلا أنه قد سقط منها بمجرد سقوطها من السماء العالية كل ما هو روحي ومعنوي ونوراني ، فاللحم العاري دال مادي ومهما تبقى فيه من حركة للحياة ؛ فثمة أمر جليل قد وقع .

كان من الطبيعي إذن أن تركز نسبة الجهر إلى الهمس تواصلا مع الجملة السابقة (١١ ج : ٣ هـ) إلي مقارنة حمية عن ذي قبل لإفساح المجال لنشاط الدلالة الوجداني ، وكان طبيعيا أيضا أن تركز

تَنْقُلْ نَوَاحِنَا ٥//٥//٥//٥// ٥ ج ٢ : هـ

إِلَى الْأَرْقَةِ وَبَاعَةِ الْخَبْزِ وَالْجَوَاسِمِ ٥٥/٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥// ١٥ ج ٦ : هـ

وَنَحْنُ نَعْدُوكَ الْغَيُولِ الْوَحْشِيَّةِ عَلَى مَفْعَاتِ التَّارِيخِ ٥٥/٥/٥/٥//٥//٥//٥/٥/٥/٥//٥//٥// ١٥ ج ١٢ : هـ

نُبْكِي وَنَرْتَجِفُ ٥//٥//٥//٥// ٦ ج ٢ : هـ

وَحُلْفِ أَقْدَامِنَا الْعَقُوفَةِ ٥/٥/٥/٥//٥//٥//٥// ٩ ج ٦ : هـ

تَمُتْ سِي الرِّيحِ وَالسَّحَابِ وَالسَّيْلِ الْبَرِّقَالِي ٥/٥/٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥// ١٤ ج ٥ : هـ

وَأَفْتَرَقْنَا ٥/٥//٥// ٢ ج ٢ : هـ

وَهِيَ عَيْنُكَ الْبَارِدَتَيْنِ ٥٥///٥/٥/٥/٥// ١١ ج ٢ : هـ

قَتْلُوحِ عَامِ مَسْجِدِ النَّجْمِ وَوَعْدِ الْمُرُورِ ٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥//٥// ١٢ ج ٧ : هـ

أَيْتَهَا الْعَشِيقَةُ الْتَفَضُّنَةُ ٥//٥//٥//٥//٥//٥// ٨ ج ٧ : هـ

ذَاتِ الْجَسَدِ الْخَفِيِّ بِالسَّعَالِ وَالْجَوَاهِرِ ٥/٥//٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥// ١٥ ج ٥ : هـ

أَنْتَ لِي ٥//٥// ٢ ج ١ : هـ

هَذَا الْعَيْنُ لَكَ يَا حَقُودُ ٥/٥//٥//٥//٥//٥// ٨ ج ٥ : هـ

كما قد ذهبنا إلى تلك الحالة عن الترتير في موقع الفتوة ، والفتوة دائما بصاحبها الاستواء على المكانة ذاتها أو التردى من أجل البحث عن ذروة أخرى ، أو الركون إلى الاسترخاء مع المنظومة التكرارية للنص بين التوتير والاسترخاء ، فهو أن الأخيرة هذه المرة هي ما تسمح بالخروج من القمة الخارجية إلى الإيهال في أعماق النفس حيث رحلة العامل والولوج في معية الحالة كرد فعل منطقي للبحث عن مسوغات التردى الذي استوى على ذروة الانفعال بتعريف الواقع الآسن ، الأمر الذي يستحضر الذاكرة التاريخية ، ولأنها ذاكرة عامرة بمسوغات التردى هذه فإن ثمة حالة من الاضطراب تصبح قيد المواجهة من جراء غسل وجه الغبوبة المشرق المعني من شوائب الدلس ومواطن القبح ، وجهها لوجه ، ودون مداينة أو مواربة ، إنما رحلة غسل الذات من أدوان ناء القلب بحملها .

والإيقاع وإن بدأ شبه منظم بأسعواء النوى (٥/) مع (٥//) ثم حضور (٥///) مرتين ، فإنما هو من قبيل لفت الانتباه شأن دقائق المسرح قبل فتح الستار ، الأمر الذي يتسق على امتداد عشرين عاما بدق الأبواب

الصلدة ، ولأن الصلادة لا تسمح بتسرب الهواء أو نفاذ الصوت فإن من الداخل لا وجود له إذ تنادي ؛ على الرغم من شدة الإيقاع المنتظم وارتفاع صوت المنادي حيث تصل نسبة الجهر إلى الهمس ١٧ : ٦ ، وحينما تشعر أن لا حياة لمن تنادي يدخل صنيعةك في مجال العيشة ، والانفعال بالبعث يصاحبه بلا شك إيقاع عشوائي فتكرر (٥/) مرتين ، و(٥//) أربع مرات ، في الوقت الذي تقع فيه للمرة الثانية على ست متحركات وساكن ، لاحظ أننا وقعت في المرة الأولى مصاحبة لحب المطر وأنين الأمواج البعيدة ، ومعها أربع متحركات وساكن أو فاصلة كبرى تشتمل جملة (والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا) ليم المطر هنا عن دلالة ماضية لدلالته العرفية التي تحمل الخير والنماء لتصبح حملا ثقيلا من المعاناة إزاء الإصلاح على دق الأبواب ، وتبلغ هذه المعاناة مآنها في مواصلة الجهر بالقول ، وتستمر أحوال المضاربة على ما هي عليه من سترخاء وتأمل وإيقاع في الذاكرة ، ويتقل الوصف على الدرجة ذاتها من الاضطراب إمعانا في التردى والإجهاد أيضا ووصولا إلى النتيجة الحتمية لاكتمال الحالة (وروحنا المحقة بالسعال الخارج) لتستقر على أمل حراك الروح في

الجسد واستوائها على نهج الحياة مثلما حدث مع آدم عليه السلام ،
غير أن هذا السعال في هذه الحالة سوف يكون سعالاً جارحاً فقط لأنه
سوف يحمل بداية حياة أخرى ، متردية ، تصاحبها نواة الحزن والحسرة
(//////٥) ، وتبدو فيها هذه الوحوه (حزينة كالوداع و صمراء
كاسل) ، لينقل الإيقاع إلى شبه اتزان بين في مرحلة فاصلة ، الفصل
فيها هو عود على بدء بما يركن بالنفس والنص في آن واحد إلى
السكون بعد ارتفاع (٥/) إلى أربع في مقابل التين (//٥) ، وواحدة
(///٥) ، ويظل الجهر على ارتفاعه ١٣ : ٧ ، ، لتأتي الجملة التالية
محافظة تماماً على الاستواء والاتزان فيقع الإيقاع على ٥ (٥/) ، ٥
(//٥) ، ويقارب الجهر الخمس ١٢ : ٨ ، وتأتي وار العطف بجملة
جديدة (ورياح البراري الموحشة) يتباعد فيها الجهر عن الخمس مرة
أخرى ٩ : ٤ ؛ ليعاود الإيقاع اضطرابه تواصل مع وحشية الصورة ،
لتدخل التري الثلاث بسطوة أكبر ل (٥/) قد تتسق مع حركة الرياح
في البراري الموحشة ، فيستمر ارتفاع الجهر مؤكداً إيجابية هذه الرياح
لأنها هي وحدها القادرة على النقل والتواصل ، ولكن نقل ماذا ؟ إنه
نقل النواح ب(٥ ج : ٣هـ) ، ١ (٥/) ، ١ (//٥) ، ١ (////٥) ،

والفاصلة الكبرى بحركاتها الأربع قد تكون أشد قوة على النقل
 لاتساع المدى الإيقاعي في حركة الرياح بما يشبه الصفر في موجة
 حركية واحدة ، ولي طغيان أشد للجهر على الهمس (١٥ : ٦) يأتي
 إسماع الأزقة ، وما زال النواح منقولاً إليها هي وباعة الخبز والجواسيس
 ، وتبدو شدة المعاناة في النقل بخفوت (٥ /) إلى التنين ، وارتفاع (٥ / /)
 إلى خمس ، ودخول الفاصلة الكبرى (٥ / / / /) إمعاناً في التأمل المرير .
 تلك هي وقائع الدلالة الإيقاعية بما تحمل من اتساق يناسب حالة
 الاسترخاء والإيهال في ذاكرة التاريخ والتأمل في معطيات الواقع ،
 وبالرغم من حضور (الراو) المتواصل بين الجملة تلو الأخرى ؛ إلا
 أننا نوشك أن نحدث فصاماً يرد في المقام الأول إلى الإيقاع بالرغم من
 شبهة تواصل النص واتساق البنية ، إن الإيقاع يرفع الراية الحمراء
 لإجبارنا على التوقف هنيهة إزاء الترادف المتسق مع حالة المضارعة
 وأسوب العطف وفعالية السرد في رحلة التأمل ، ذلك ليفصل بين
 مسوغات الترددي ثم ما نحن إزاءه فاعلون ، فتدخل جملة (ونحن نعدو
 كالحيل الوحشية على صفحات التاريخ) ، وكأنها الوحده المضطرب
 الأشد قوة للحروج من حالة الاتزان إلى تكرار (٥ /) ثماني مرات بينما

(٥//) ثلاث ، و(٥///) ، و(٥////) ولكل مرة واحدة ، ولو اتسفت حالة الخيول مع (٥/) وحدها على اعتبار قوة إيقاعها وانتظامها في هيمنتها على الصورة التخيلية ما تجلت دلالة الوحشية وما تحمل من اضطراب شاركت فيه النوى الأخرى ، وزيادة في الاضطراب والسلبية بالرغم من حضور الخيول الإيجابي في الذاكرة العربية ، تفقد هذه الخيول مصداقيتها بخفوت حلة الجهر نسيا (١٥ : ١٢) ، فقط لأننا خيول ضعيفة (بكى وترتجف) ، ولأن هذا كل ما غلك ولأن هذا هو الواقع ؛ تعود الحالة إلى شبه الاتزان مرة أخرى ، فإذا ب(٥/) ٢ : (٥//) ٢ ، وزيادة في الضعف والوهن يصبح (خلف أقدامنا المعقوفة ... تمضي الرياح والسنابل البرتقالية) على قدر أكبر من شبه الاتزان ٤(٥/) : ٣(٥//) ، حتى تقع على الاتزان التام ٥(٥/) . ٥(٥//) وعندما فقط يرتفع الجهر نسيا ليصبح ١٤ : ٥ ، و(الفرقاء) تنطق عقلي محض وبفصل العلة عن المعلول ، ودون إنشاد أو خطافية ، بينما هي مسوغات العقل والمنطق ، فيزن للمرة الأولى الجهر مع الهمس ، وكأنه وقع اتزان النفس ، وتحتمي ٢(٥/) في ١(٥//) من قبل تمة الحملة (وفي عينك الباردتين . تنوح عاصفة من النجوم

المهرولة) ليتغلب إيقاع الصورة الحاملة للحالة ، فيصبح صخباً مشروعاً يرتفع بالجمهور وحضور نواة الصخب (٥/) بنسبة أعلى ، ولأنها جملة واحدة موصولة تنتهي بهذه النواة لأعلى نسبة لها ، وهكذا يأتي النواح ، وهكذا تكون العاصفة ، وهكذا تكون النجوم المهرولة .

(أيتها العشيقة المتفضنة) لقد آن للأنفاس الملاحقة مع (النواح) وخلف (العاصفة والنجوم المهرولة) أن تستريح ، فيجدر التوقف ، وحرى بالنص أن يتوخى موتيفاته ، وكما عودنا سياق النص على استرخاء النداء بعد التوتر ؛ تأتي الجملة مستحصرة حالة العشق في وداعتها الرومانسية ، فتخفي النواة (٥/) وتتألق فعالية (٥//) ثلاث مرات في هيمنة ودیعة ، وكذلك (٥///) مرتين ، كاسترخاء مرحلي بشكل مؤقت ، لأننا مازلنا في منطقة الحزام الأمني للواقعية . وما زال الواقع المتردي هو الذي يفرض سطوته بالرغم من تسلل ذلك الدفء الرومانسي العرضي ، حيث مصاحبة الخفوت السبي للإيقاع وكأنه خفوت الأضواء في لحظة شاعرية وبعد جهد جهيد من أمواج الأضواء الطاحنة أتت مريحة أخرى ، ولكن قبل أن تأتي كانت قد أسلمت وداعتها إلى ٣ (٥///) ٢٠ (٥//) : ١ (٥/) ، ليجري في سحرها

الجههر والهمس في شبه الاتزان ٨ : ٧ ، ثم يعاود الصخب الضوئي حضوره مرة أخرى وتعود النسب إلى ما كانت عليه قبلا ، فترتفع (٥/) إلى ٥ ، و(٥//) إلى ٤ ، ويعود طغيان الجههر على الهمس إلى ما كان عليه ١٥ : ٥ في (ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر) ، ولعل استرخاء الجسد المغطى وحركة السعال على المستويين الداخلي والخارجي هما اللذان قد أحدثا هذا التوازن بين حركة (٥/) الفعالة واسترخاء (٥//) النسي ، ولعل استرخاء الجسد المغطى لما يزل حيا بحركة السعال فإن الاسترخاء ب(٥//) أبلغ من (٥///) التي قد تكون أقرب إلى الاسترخاء التام وهيمنة السكون ، وقد يكون ذلك أيضا هو ما فرص عليّة الجههر في جملة (أنت لي) التي تحتفل برد الفعل في المنحى. الدلالي بين ذات الشاعر والمحوبة ، فيقع الاتزان على كل المستويات ؛ فعلى مستوى الشكل تستغرق (أنت) في (لي) ، وكأنه نصف الكرة الذي يلتقي بنصفه الآخر في المستوى التركيبي ، و(أنت) بجهره وهمسه يقابل (لي) بجهره وحسب ، ومع قوة المواءمة والعناق والعشق تأتي قوة الاتزان بين حركة (٥/) ووداعة استرخاء (٥//) ، وكأننا بالإيقاع ملاحون في بحر الدلالة ، تصير الأصوات بوصلتهم المرشدة والهادية لما

ترواطاً عليه النفس وتصلح عليه الشاعر والأحاسيس ، ذلك إلى أن
تخصن الصفاف موجهها الغريب ضمة القراق في (هذا الحين لك يا
حقودة) ، هذا النبع المتفجر قوة بغلبة النواة (٥/) بتكرارها أربع
مرات مقابل التين ل(٥//) التي قددهد تدفق الحنين ، ثم واحدة ل
(٥////) التي تصل به إلى قمة الاسترخاء والاستغراق في (لك) كي لا
يتدفق بعده حنين آخر لأي محبوبة أخرى ، لتأتي بعده شرعية المفارقة في
النداء ب (يا حقودة) لتخرج من دلالتها المعجمية إلى أخرى سياقية قد
تبدو ضاربة بالإيقاعية عرض الحائط وتستجلي مصداقية اعتباطية اللفظ
فيحال الأمر إلى المدلول الذي يركن إلى المداعبة التي لا تتأني إلا بـ
حميمين، حتى أنها لم تقل إلا على فرش من المودة اليقينية ، ليزيد من قمة
روعتها ومصداقيتها ذلك الخفوت بالجهر بعد طغيان من قبل ، فضلاً
عن ملاحقة الهمس الجهر بنسبة أعلى (٨ ج : ٥ هـ) ، وذلك ما
يستحضر فعالية التنعيم في الصوت الشفاهي كسمت إيقاعي يحتم
مشروعية المفارقة ، ويحتم مصداقية الإيقاعية في تحقيق ذلك ، لنكتشف
أن لا مفر منها إلا إليها

وتتمتع هذه الدفقة الشعرية شأن سوابقها بفعالية النسق بالانكاء على تكرارية التوتر والاسترخاء في مستويات البنية التحية على الرغم من وقوعها على الجملة على حالة الاسترخاء ، فضلا عن تفحرها من دلالاتها الإيقاعية ، وهذا شاهد على مصداقية الأثر وتألقه دون تمسك أو شحوب ، وكذا صاحب الموتيفات لفعالية تغاير إيقاعي تواصل مع قيمة الحزن المهيمنة على عاطفة الشاعر ، وأكد اطمئنانا مؤجلا لتجلى الأثر وحيويته

-٧-

قبل الرحيل بلحقات ٥٥/////٥//٥/٥/ ٧ ج : ٤ هـ

ضاجت امرأة وكتبت قصيدة ٥/٥//٥//٥//٥/٥/٥/ ١٠ ج : ٨ هـ

من الليل والغريف والألم المقهورة ٥/٥/٥//٥//٥//٥/٥// ١٦ ج : ٥ هـ

وتعت شمس الظهيرة الصفراء ٥٥/٥/٥//٥/٥//٥// ٦ ج : ٩ هـ

كنت أستاذ رأسي على خلفات النوافذ ٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥//٥//٥/ ١٢ ج : ٧ هـ

واترك الدمعة ٥//٥/٥// ٦ ج : ٢ هـ

مرتین لتواجه //٥ ، ٥///// غير أن الأخيرة جاءت على إفراطها في السكون والضعف ، وكأنها تفرش الوجدان والمشاعر لجملة (صاحبت امرأة وكتبت قصيدة) وهما حالتا الانكسار الأكبر من السكون والضعف في تجارب البشرية الظاهرية **Phenomenology** ، إنني أنا (الذات) غير المتفردة من ذوات أخرى عشقت تلك المهيبة وغائتها ، أي أن تاء الفاعل هنا هي أقرب إلى (نا) الفاعلين ، لأن فعل المضاجعة عن عشق رومانسي هو أقرب إلى الإيقاع الخافت بينما صخب الإيقاع بتفعيل (٥/) وتكرارها أربع مرات في مقابل (٥//) ثلاث مرات يؤكد فحش المضاجعة من ناحية ، ومن أخرى يتأطر بين فعل المضاجعة وكتابة القصيدة ، ويزيد الأمر فحشا أن تأتي (امرأة) نكرة ، ليصر الفعل رهن العلاقة العشية حتى نصل بأنفسنا إلى تلك الدرجة من الترددي بالخيانة إلى ما جبرنا إليه حال المشوكة ، ثم تساق القصيدة وكأنها تكفير عن هذا الذنب ، وتشد وثوق العلاقة بين طرفي الجملة على مستوى الأصوات فيقارب الجهر الخمس في محاولة لإحداث القلرو ذاته من التوازن بين الحركة والسكون ، ويصير فعل المضاجعة حركة تحتمي في الرضوخ إلى أحضان القصيدة ، ويصبح فعل

المضاجعة جهرا لا عدل له سوى همس كتابة القصيدة ؛ فضلا عن وقوعها على الاسترخاء التام المتسق مع دلالة الكتابة ، ثم يستل الإيقاع الدلالة لتنمحي تماما آثار الخيانة العرضية ، فتألق (٥/) بشكل مطلق فتصل إلى ٥ : ٣ (٥//) : ١ (٥///) . بما يناسب حضور الاسترخاء السردي واستحضار فاعلية الحركة في (الأمم المفهورة) ذلك الدال المضيء في زخم هذا الاسترخاء ، فتتفض بنا الجملة ليرتفع جهرها إلى ١٦ ج: ٥ هـ .

و(تحت شمس الظهيرة الصفراء .. كنت أسند رأسي على ضلغات النوافذ) تشي عن تجارب إيقاعي بين الجملة بين الواقعيين على الضدية ، هل شمس الظهيرة صفراء صفار القوة اللونية أم صفار العلة ؟ يقول الإيقاع بارتفاع (٥//) : (٥/) وهنا شاهد على الخيار الثاني، وتقول الأصوات بقلبة همس على الجهر في ملمح نادر ، وهذا شاهد ثان ، الدلالة إذن تفضي إلى ما نحن عليه من عناصر قوة قد تردت هي الأخرى ، فشمس الظهيرة (الحمراء) في أوج قوتها تجاربا مع حالنا وهت هي الأخرى واعتلت اعتلالا ذاته حتى كنت أسند رأسي على ضلغات النوافذ ، وهو ما ينم عن شدة الإجهاد وتحوي الأمل ، ولولا

(ك ت) م ارتفاع إيقاع (٥ /) إلى ٦ : ٣ (٥ /) : ١ (٥ / /) ؛ لأنها هي التي فجرت إيقاع السند بعد حركة إيقاعية شديدة تؤكد فعالية الاسترخاء بعد ذلك على ضلقات النوافذ حيث الاسترخاء المشوب بالتوتر من جراء رؤية وتأمل الواقع العليل بالشمس الصفراء ، وهنا كان حري بالجهر أن يعود لسالف عهده بغلبة الخمس ليحتمد الصراع شأن ما وقع بين فعالية الحركة والاسترخاء ، ليأتي الاستقرار والسكون والاتزان على أعقاب جملة (وأترك الدمعة) على اعتبارها لحظة الخلاص الوحيدة التي يستوي عندها الإيقاع على ٢ (٥ /) مقابل ٢ (٥ /) ، ٦ ج مقابل ٣ هـ ، وكان الدمعة المهموسة لم تكن كذلك بل إن ارتفاع الجهر يشعرونا بشهقة زرفها .

(تهرق كالصباح كامرأة عارية) ، فليم البرق إذن ؟ ونحن لم نغادر بعد لحظة الظهيرة الصفراء ! هل هي دفقة جديدة ؟ أم أن الرمس هنا زمن نصي^{١٩} إن دخول هذه الجملة وحضور الفعل (تهرق) كانت تستلزم إيقاعاً قوياً وصوتاً جهورياً يتناسب مع دلالة الكلمة غير أن استواء الدلالة على صفرة شمس الظهيرة من قبيل الاعتلال ، ثم حضور البرق داخل النفس بشكل مجازي آخر - يستبعد وقوعه ليلاً - ومذوره بالمطر

المصاحب للخير والتحول والنماء ثم إحالته للصباح من قبيل الاستعارة والتشبيه (كامرأة عارية) ؛ يحيلنا إلى ملمح إيجابي قيمين عليه لحظة الاسترخاء ٣ (٥//) + ٢ (٥///) : ٢ (٥/) ثم شبه الاتزان بين الجهر والهمس ؛ تأكيداً على كون هذه الحالة هي لحظة خاطفة مستغرقة في الحالة ، ولم تتميز عنها أو تتخلع منها حتى تكون لها كينونتها المتميزة ، ربما كفعل طارئ، وربما كان في الأصل تصوراً وهمياً إزاء عين ساظرة تملؤها الدموع ، هكذا ينبت الإيقاع أو نحيلنا دلالة ، ولو كان غير ذلك ما تحلى حضور الأنا على أحوالها من الحزن المتواصل مع الدموع ، (فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبودية) ، فالدلالة تستدعي صيغة الحكيم والسرد والتأمل والتقرير ، ولأنه تقرير واقع ، ولأنه واقع حزين ، فلا مجال للإيقاع الصاعب وأنه قد آن لـ (٥/) أن تستريح إلى ٤ : ٧ (٥//) + ١ (٥///) ، ولأن الحكيم منوط به إحداث إشارات ضمنية سمعية في ليل السكون المعتم ؛ فإن هذه الجملة بتقريريتها معنية بالقوة في الإسماع ، وقد يكون ذلك المستوى الصوبي هو جانب الدلالة النفعية الوحيد فيها ، فتأتي شرعية ارتفاع الجهر إلى الهمس ٢٠ ج: ٧ هـ ، ليظل هكذا طاحت الهمس في (وقرب الغيوم الصامتة البعيدة)

التي بالرغم من صمتها يترن إيقاعها ، ثم تتألق جوهراً لأنها هي المنوط بها
 مجاورة نتيجة حتمية لفعالية الدلالة المتصلة والمعاودة لمضاجعة امرأة ،
 حيث تستشري الحالة الوضيعة انتشار الترددي ، (كانت تسرح لي
 منات الصدور العارية القذرة) في شبه اتزان إيقاعي ، والاتزان دائماً
 نتيجة حتمية للصراع الذي يتول إلى الانساق والحضور والكيونة ،
 على اعتبار ذلك هو الواقع الفعلي بعد المراوغة الشعرية المتصلة بين
 التوتر والاسترخاء فنقع على ٥ (٥ /) مقابل ٤ (٥ /) + ٢ (٥ / /) وفي
 الأصوات ١٤ ج : ٩ هـ ، لتكون الحيانة المستشرية هي حال الواقع
 الفعلي ، (تدفع في فخر من الشوك) بشبه غلبة لإيقاعية الاندفاع ،
 وشبه استرخاء يتسق مع حركة النهر وسريان الماء في الشوك ، ثم تثبت
 على حالها الأصوات وصلاً مع ما قد سلف .

وهذا هو حال ما آل إليه الأمر في الواقع النصي والدلالي ، لتأتي جملة (وسحابة من العيون الزرقاء الحزبية) حاملة اتزاناً إيقاعياً يميل بقدر
 ضئيل إلى الاسترخاء الممتد ولكنه هذه المرة يتحارب مع تكرارية
 الجملة الممتدة ، أما الأصوات فنحسم الأمر لصالح حضور الدال من
 خارج الواقع على اتساع الهوة والمسافة التي تسق مع قوة الغرب ؛

دون أن يقف ذلك الدال على حدود استحضار المستوى الشكلي للصورة وارتباط وجه الشبه في العيون الرقاء بالسماء الزرقاء ، فقط لأن الزرقاء هنا للسحابة التي مآلها إلى الروال بينما زرقاء السماء إقامة لذا كانت هذه العيون عريه وليست شامية ، وعليه تأتي جملة (نحدق بي) متألفة بفعل التحديق الذي يتراءى مع الاسترخاء بمحوث التوازن هذه المرة بين (//o) و (///o) بعدما اختفت تماما (/o) ، وفي الوقت ذاته تبقى على حالها نسبة الجهر إلى الهمس وإن وصلت لأدنى قدر من التدني وكأنه شبه اتزان لا حاجة معه لفعالية الأصوات مادام الفعل هو التحديق ، لتنتهي الدفقة الشعرية محتفية بالتكرارية ذاتها في تمة جملتها (بالتاريخ الرابض على شفتي) إيذانا بمعاودة التوتر على حضور أقدام الآخر الغربي ، ذلك الذي فجر معاودة حضور (/o) بشكل طاغ يتلاءم مع احتدام الصراع بين فعالية الحركة والاسترخاء ، ثم تسركن الدفقة إلي ما بدأت به إيماعيا في تلك النواة الشاذة قليلة الحضور ريشما يشتد الألم ، ليقى الاحتدام والصراع بين التوتر والاسترخاء في حلقة مفرغة دون ذروة ولعل ذلك ما أضفى على الصق قدرا أكبر من القضاء الشعري احتفاء بدرجة أعلى من الشعرية

— ٨ —

- يا نظرات العزنى المطوية ٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ٩ ج : ٤ هـ
- يا بقع اللآلئ الصغيرة أبيض ٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ٨ ج : ٥ هـ
- إنني أراك هنا ٥/٥/٥/٥/٥/ ٦ ج : ٢ هـ
- على البيارق المنكسة ٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ٤ ج : ٤ هـ
- وفي ثنيات الثياب العريضة ٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ٩ ج : ٦ هـ
- وأنا أسير كالرعد الأشقر في الزحام ٥٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ١٢ ج : ٦ هـ
- تحت سمانك الصافية ٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ٢ ج : ٨ هـ
- أضئ يا كيا يا وطني ٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ٩ ج : ٢ هـ
- أين السفن المعبأة بالتبغ والسيوف ٥٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ١٤ ج : ٦ هـ
- والجارية التي قتعنت ملكة بعينها النجلاوين ٥٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ٢١ ج : ٩ هـ
- كامراتين دافنتين ٥٥/٥/٥/٥/٥/ ٩ ج : ٤ هـ
- كليلة طويلة على صدر أنتى يا وطني ٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/ ١٨ ج : ٨ هـ

خلاف ما وقع في وثبات أخرى ، وذلك ما امتد بالإيقاع هنا إلى التجلي ذاته ، وبالأساليب إلى تكرار أنماطها ، وبالصور الفنية إلى ذلك التنوع المحمول على قلب دقيقة شعورية واحدة طالت على استكناه معيتها المصاحبة لإيقاع شبه متزن في هذه الوثبة خاصة ، في الوقت الذي لم نحصل فيه ذلك الاتزان على مستوى النص فيما سبق إلا عقب حالة توتر خالصة فكانت إيجابية هذا الاتزان ، فقط لكونه نتيجة طبيعية لاحتدام صراع من نوع ما .

أما وقد أصبح ذلك نسقا فإنه لا يبقى لنا منه سوى ما خرج عن ذلك النسق ، وأول ملامح هذا الخروج هو أن الهيمنة صارت للزمن الحاضر وحده ، بعد ما قبع المجد الطاعن في السن ، وتجبى الحزن وبقع الدم ، والبارق المنكسة ، والبكاء ، وتحولت الذات الفاعلة إلى شبح مجهول ، إن الحاضر على الجملة أصبح حاضرا مرييا بشعا ؛ لا يتعادل موضوعها إلا مع الرحيل .

نبدأ الدفقة الموصولة بالثفات مكرور من قبيل الداء الصريح (يا نظرات الحزن الطويلة) وكأن هذي النظرات قد انفصلت عن ذات

الشاعر لتصبح سمنا عاما في ضمير الذاكرة الجمعية ، وبأني هذا الصوت مجليا الوقع الخارجي للنداء على حساب ارتفاع إيقاع (٥/) ، ولو اتكأ على مخاطبة الذات أو (المونولوج) ما كان وقع صخب (٥/) هكذا ، وفصلا عن ذلك فإن توجيه الخطاب إلى (نظرات الحزن) ومسار الدلالة على هذا التحول ينقلها إلى مضمار الاستعارة وكان هذه النظرات الحزينة شخوص تسمع وتعي ، والإيقاع هنا هو المنوط به تخليق الصورة الجمالية ، فعاني الجملة التالية معنية بقدر من التوازن بين (٥/) و(٥//) مع آخر من الاسترخاء على (٥///) ، وهنا ضوء أحمر يشي عن عدم التماثل بين جملي النداء ، لأنه إذا كانت نظرات الحزن الطويلة نتيجة فإن بقع الدم الصغيرة هي السبب الذي يمكن أن يغير هذه النتيجة ، ولأن هذه البقع نائمة مسترخية فإنه يبقى الأمل في حراكها ، وفي وصف الصغيرة تحفيز للمغالبة من حيث الكم ، لأن قلة من استشهدوا نتيجة طبيعة لقلة نوبات الجهاد في سبيل الحرية ، غير أن التماثل ممتد بين الجهر والهمس بشكل شبه متروك ، بينما لما يزل الاسترخاء مهيمنا ، (إنني أراك هنا) حيث لم يعوقف الأمر عند حدود الرؤية / الكشف وحسب بينما هي رؤية الترددي

الشيخ ، إنما أصبحت رؤية فاضحة (على اليارق المنكسة) ، ولأن اليارق هي شارات الاحتفالات الكبرى التي ترتفع على رؤوس الأَشْهاد إعلاناً عن بهجة الفرح ونوعيته ؛ فإن قيمة الحزن هنا تعتمد المفارقة موتيفة جديدة بتكيس هذه اليارق في مشهد حزين في الوقت الذي يتكى فيه الإيقاع ولأول مرة داخل النص على انتظام النواة (5//) وتكرارها خمس مرات دون غيرها من النوى الأخرى ، وكأنه الإشهار الأكبر للحدث حتى يسمع ويرى القاصي والداني ما وصلت إليه حالة الترددي للمجوبة / الوطن ، وذلك ما استلزم بالطبع ارتفاع الجهر إلى الخمس بعدما كانا قد تقاربنا في الجملة السابقة ، لتوسط صرخة الإيقاع مع صرخة الدلالة ، ثم بعدها يدلف النص إلى ما ألفه من احتدام بين التوتر والاسترخاء واعتمادفاعلية الأضداد ، فتأتي جملة (وفي ثنيات النياب الحزبية) كحالة مضادة يفقد عندها الإيقاع اتزانته السابق إلى ائزان مختلف ٤ (5/) : ٣ (5//) : ١ (5///) ، ويتقارب الجهر والخمس مرة أخرى حتى تتجلى فعالية الخفوت الغير تحت النياب الحزبية ، ولو كان الخفوت كاملاً لتردت تماماً فعالية (5/) ، ولو كان السفور كاملاً لتردت تماماً فعالية (5//) ، (5///) ، إنه الإيقاع مرة

أخرى تتجلى على ناصيته دلالة الصورة وفاعلية الأثر ، ذلك حتى
تخضر (الأنا) حضوراً متسقاً إلى حد كبير مع إيقاع الجملة السابقة ،
أي أنه حضور لم يتميز بارتفاع مصاحب في صخب الإيقاع إلا بعلية
للصوت الجهور ، وإذا بحث عن مسوغ للدلالة لتفسير ذلك الحضور
فسوف تحيلك عنه تمة الجملة (أسير كالرعد الأشقر في الزحام) ،
ولمسوغات الدلالة ذاتها تبطل فاعلية الرعد بالرغم من كونه أشقر
إمعانا في شدة الضوء أو شحوبا في شدة الترددي ، النتيجة الحتمية هي
الحفوت لأن الذات الفاعلة تاهت في زحام الضجيج ٣(٥/) ، ولكن
أي زحام وأي ضجيج ؟ إنه ليس ضجيج الواقع الذي تاهت فيه
الحقيقة ، بينما هو زحام الرؤى ، لتسق الصورة الرؤيوية على طول
الدافقة بدءا من نداء النظرات واستحضار فاعليتها حتى يتجلي الأمر
عند (تحت سمانك الصافية) وعندها تصادفنا للمرة الأولى ظاهرة
إيقاعية أخرى لافتة تشي عن بؤرة للضوء ؛ ذلك حينما يهيمن تمام
الصوت المهموس على الجهور بنسبة ٨ هـ : ٣ ج ، وهو ما يحدث
للمرة الأولى والأخيرة على هذا النحو ، إنها شدة الضوء التي انجلست
عندها الخبوة ، أو هي الحقيقة الوحيدة ، لأنها هبة الخالق وليست منه

الخلق ، إنما الجلبة الفطرية لما لدينا من طاقات فاعلة ، تتأكد مصداقيتها من سيل إيقاعي آخر تتوازن فيه (٥/) مع (٥//) مرتين وتحضر (٥///) مرة واحدة في محاولة لترجيح الاسترخاء حتى تأتي مشروعية حضور التوتر مرة أخرى في جملة (أمضي يا كيا يا وطني) حيث عبة (٥/) مرة أخرى ملائمة للمضي مع البكاء المصاحب والتحريك ، ثم وكعادة النسق دائما وكما سبقت الإشارة يغلب الجهر الهمس دون احتدام لصراع صوتي ؛ لأن الدفقة لم تنته بعد وإن أرقنا باسترخاء جديد بعد ذروة في رحلة بحثها عن ذروة أخرى .

تبدأ رحلة البحث هنا بالسؤال (أين السفن المعبأة بالتبع والسيوف) ، وهذا السؤال بالرغم من وقوعه إيقاعيا تحت سطوة الاسترخاء بتوازن (٥/) مع (٥//) ثم فاعلية (٥///) ، وحضور الفاصلة الكبرى يضفي عسى الاسترخاء قدرا من الهيمنة يجعلنا نتوقف كثيرا إمعانا في الدلالة لخروج السياق عن النسق ، إنما المرة الأولى التي يحضر فيها الاستفهام بالرغم من الحضور المتنوع للأسلوب الإنشائي ، والسؤال تعدد أغراضه ، وهو يستحضر المجهول ، أو يؤكد المعلوم من قبيل المفارقة . ولكنه يأتي هذه المرة موغلا في استحضار الترددي بالتبعية تواصل مع

رحلة اكسار الذات الفاعلة على سبيل الاستهجان ؛ ليصل فيه الجهر
 كالعادة إلى سطوته ، ومع غلبة الاسترخاء تأتي مشروعية المفارقة ،
 ليتبع ذلك حركة مفردة تجلي دلالة (الجارية التي فتحت مملكة بعينها
 النجلاوين) التهكمية ؛ زيادة في فعالية التأثير ، وكأن استحضار هذه
 الجارية الجميلة كان ضرورة حتمية لتفعيل جماعها اتساقا مع النسق
 الإيقاعي ؛ الأمر الذي استحضر صيغة التثنية ذاتها في صورة الوطن (
 كمرأتين دافتين) بالرغم من تردي الفاعلية مع الكثرة في هذا الموضع
 لأن الوطن / امرأة واحدة دافنة تكفي وتصح أبلغ من التثنية إلا إذا
 كان متحى الدلالة لما يزل على حاله من التهكم والسخرية بغلبة نواحي
 الاسترخاء (//) ، (///) وتواصل عليه الجهر على الممس في جملة (
 كليله طويلة على صدر أنتى أنت يا وطني) مع الغلبة التامة للنواة
 (//) في شكل غنائي شبه منتظم مع خفوت نواة الإيقاع (/) لتنبه
 الغنائية النواح الذي تتباعد فيه الساكنات ؛ تأكيداً على تواصل صفة
 التهكم والسخرية التي لم تتحارب معها الدلالة إلا بالنتيجة الطبيعية (
 إنني هنا شح غريب مجهول) إبعالا في عليه الجهر واستمرارا في حنظ
 الإيقاع على القدر ذاته من شبه التوازن المصاحب لحالة التهكم حتى

تعلو (٥/) فجأة مع (تحت أظفري العطرية) ، فئمة ملمح إيجابي
طاعن في الصخب ، وقبل أن تقع عليه يتزن الجهر مع الهمس تواؤما
مع الدلالة حتى يعاود الجهر مغالته مرة أخرى على أعتاب جملة (يقع
مجدك الطاعن في السن) ، والظعن في السن هرم ، والهرم ضعف ، بلغ
إذن ذلك المجد القديم حد الشيوخوخة والضعف (في عيون الأطفال)
الأممل / القد ، (تسري دقات قلبك الخائر) بغلبة إيقاع (٥/) إسراء
مشروعاً في ظلمات الحاضر

المؤلم وخواراً حقيقياً لقلب متعب استقت فيه أصوات الجهر مع
الهمس ؛ حتى تأتي النتيجة الطبيعية جهورية القول وصاخبة الإيقاع)
لن تلنقي عيوننا بعد الآن) ، (لقد أنشدتك ما فيه الكفاية) بارتفاع
إيقاع الإنشاد (٥/) دون خطابية بل بغلبة إيقاع التوسل يتفوق الهمس
على الجهر ، غير أنني لن يغلب جهري همسي سوى بكوفي (سأظل
عليك كالقرنملة الحمراء) وعندها سوف يأتي المخرج المنشود والمعادل
الموصوعي بين جهري وهمسي ٧ ج : ٦ هـ ، بين واقعي المردي
وغدي المأمول ، بين حركتي وصمتي ، بين قوتي وضعفي ، بل بين
توتري واسترخائي بين نوى الإيقاع الثلاث (٥/) ٢٠ (٥//) ٢

تغدو وتروح شأن ما دأب عنيه النسق الإيقاعي بين التوتر والاسترخاء ،
 ، وها هو إيقاع الصورة يحمل بالوئيفة ذائقها من الليل إلى الشبايك
 الأرجوانية إلى الأرجوانية إلى الغروب في متتالية للأسطر الثلاثة الأولى
 ، بينما التماثل يبقى على الأولين منهم حيث الوداع أيضا للشبايك
 الأرجوانية موقعا بإعلاء النواة (٥/) مؤكدا رقصة الأمل الحزين في دال
 (الشبايك) ، غير أن أرجوانيتها تواصل إيقاع الصورة اللوني المتماثل
 مع الوجوه الصفراء ، وثمس الظهيرة الصفراء ، والشبايك بداها
 الإيجابي وعلية الإيقاع الراقص تحم اتصالا بدرجة أكبر مع السنايل
 البرتقالية ، ليحمل الوداع طعم الفراق بقيمة جديدة لأمل جديد تحسوه
 إيجابية الإيقاع ، ولأن هذا الأمل مضطجع على ربح الوداع بعد اليأس
 تواصل مطوة مخنوع الهمس على سلطنة الجهر ، ولم يكذب يدلف
 الشاعر إلى جملة (انصوبوا مشنقي عند الغروب) حتى اكتمل إيقاع
 الصورة من الليل إلى الشبايك الأرجوانية في مسار حزين (الأمل
 المشكوك في مصداقيته) إلى الغروب ، وحالة الغروب هذه هي الزمان
 الكوي الأكثر فضا باليأس بعد احتقان الأمل ، لأن الليل قد يحدوه
 القمر والنجوم ، والنهار كشف وجلاء ، أما الغروب أو حالة انكسار

الضوء وتردي الشمس فإن ثمة معادلا موضوعيا وحيدا له وهو نصب
اعتلاء مشنقة الذات مكانها ، ، وبصيغة الأمر تستحضر هذه الذات
الفاعلة قدرتها شأن ما فعلت مع الأمر (خذني إليها) ، و (قل لحبيبي
(، وإذا كن الأمر في (خذني) قد اشتمله الرجاء بعد حضور الهمس
بما يلائم التوسل ، وفي (قل) كان قد اتكأ على علية الجهر أملا في
تحقيق الأمنية بأشد وسائلها ؛ فإنه في الأمر الثالث (اتصبوا) جاء
الخطاب للجمع بعدما وقع قبلا للمفرد ، فالحالة توتر إذن ، ليصير
حري بالجمهور أن يرتفع نسبيا ، وبالإيقاع أن يوازن بين نواحي الاسترخاء
(//) ، (///) في مقابل نواة الصخب (/) التي لما تزل مرتفعة بعد
شبه اتزان في مدخل الدفقة الواقع على الاسترخاء ، ثم ارتفاعها مع
إيجابية الدال اللوني وحضور الشبايك ، إلى أن حافظت على الارتفاع
ذاته حال دخول حالة التوتر الجديدة وذلك القدر من تفعيل الحضور
الرمي واللوني الذي لا يكتمل إلا عند الغروب ، متى ؟ (عندما يكون
قلبي هادئا كاليمامة) فقط (عند الغروب) ؟ نعم ، حيث يتحقق
سلام اليأس والانتكاس ؟ نعم ، وعندها يتحقق الشاهد فيتزن الإيقاع
بين (/) و (//) ، ولكن أما كان أولى أن يستتبع ذلك اتزان

الجهر مع الهمس ؟ ! الواقع مع الرؤية ؟ ! بيد أن ذلك الاتزان لم يكن
 المشهد الأخير وإلا لما غابت النواة (0///) وما علاها من خفوت
 للإيقاع حتى يركن إلى السكون الهادئ ، ولكن الحالة لما تزل في أشد
 مراحل توترها حيث مازال الجهر مرتفعا بشكل طاغ ، ليتواصل
 التشاكل مع جملة (جيلا كوردة (رقاء على رابية) حتى يحدث الاتزان
 التام بين (0/) و(0//) مع ميل للاسترخاء النسبي بدخول النواة
 (0///) وتواصل لارتفاع الجهر على الهمس إلى أن تقع على السكون
 التام في جملة (أرد أن أموت ملطخا) ، فإذا ب (0/) بإيقاعها الراقص
 أو الصاحب أو الذي دأب على ملاحقة الأقدام بعضها بعضا في انتظام
 الحركة والسكون وكأنها (المارش العسكري) في غطي الاستعراض ؛
 تختفي تماما وتتألق فعالية إيقاع (المارش الجنائزي) بحضور (0//) و
 (0///) وتنخفض نسبة الجهر إلى الهمس ، وكان استحضار الموت قد
 أفضى بإيقاعه إلى السكون في قمة التوتر ليركن قليلا إلى استرخاء
 مؤقت (وعيناي ملينان بالدموع) ندما وحسرة على هذه النهاية في
 حراك ضئيل ل(0/) بيمية في مقابل ٤(0//) + ١(0///) ، ويبلغ
 الاستهجان ذروته وتخدم السخرية (لترتفع إلى الأعناق ولو مرة

واحدة في العمر) ، يا للحسرة ! ويا لمركزية الحزن ! وقع يستحضر
 بهجة موت الشهيد فترتفع (٥ /) إلى ٥ مقابـل ٢ (٥ /) + ١ (٥ /) .
 ثم تدلج النواة الحزينة (٥ /) المتكررة دائما وأبدا في ذرى الحزن
 والحسرة ، فلم يرح الأمل حتى كانت مصاحبة لحالة الأسى والحسرة
 بافتقاد المطر ، و (قبل الرحيل بلحظات) ، ومع حسرة أخرى بذكر
 المجد القديم ، ومع حسرة ثالثة في ختام الورثة السابقة حال ذكر
 السحابة التي لا وطن لها ، ثم هي الآن توشك أن تصبح خلا مصاحبا
 حسرة أخرى حيال هذه الميتة ، في تصاعد وغلبة للجهر على الهمس
 بما يواكب ثورة الحس الداخلي وضجيج الإردار الإيحائي لذلك المشهد
 الطاعن في الأسى ١٣ ج : ١ هـ ، وكأننا نشارك في صياغة القصيدة
 من جراء إيقاعها (فلأنني ملئء بالحروف والعناوين الدامية) ، إلى هذا
 الحد بلغت مصداقية الأثر ، لتطول سيطرة الجهر على الهمس بما يشبه
 عجله التاريخ التي توتع في الدات الشاعرة باسترجاع من الحاضر إلى
 الماضي (في طفولتي) ليحق ل (٥ /) أن تحافظ على تألقها مادامت هي
 لطفوله ، ولكن لأن العناوين دامية كان لابد لهذا الإيقاع الطفولي أن
 ينهار في أنه أمام (٥ /) في السطرين الشعريين حتى تنمة الجملة فيختنق

الجهر أمام الهمس بما يقيد التوتر إلى استقرار وهدوء نسبي تمهيدا لطلع جديد .

(كنت ...) غالبا ما تستدعي طقوس الحكيم والسرد ، هو امترخاء إذن ، وتواصل بأحلام الطفولة لم ينقطع ، ويتألق الاسترخاء بهلبة طاغية للجهر على الهمس ، ثم تأتي نواة الفاصلة الكبرى التي توشك أن تقارب نواة الحسرة ذات الوميض الموتيقي على محور تيمة الحزن ، لم إذن طغى الجهر على الهمس ؟ ولم وقعت هذه النواة ؟ إنه الجلباب المخطط بالذهب ، فالجلباب زي عربي أصيل ونخطيطه بالذهب غير زركشته أو نقشه لحضور الوعي والإبداع الذهني وتفعيل التورية ، إن الحلم لم يكن أبدا مستحيلا لأنه قد وقع قبلا حينما ارتدى العربي هذا الزي وهو في أمة حكمه وملكه ، ولعل الإيقاع الصوتي تاج طبيعي للإيماء الدلالي للجلباب فيدمج الجهر الهمس تفعيلا لحضور الدلالة الإيجابي ، ومادما إزاء المجد التاريخي كان لابد أن يقع الأمر على شبه حسرة فكانت (o////) ، ويشي الإيقاع اللوني من خلال طاقة المعاودة عن إلحاح على الصفرة ومشتقاتها فتستوعب تجليات الصورة الإيجابية والسلبية ، عبر أن الرحم اللوني يطلق من صفرة العلة والمرص

والانكسار والحزن فتواصل معه عربة السبايا الورذية حيث سخرية اللون، ثم الرعد الأشقر في الزحام والوجوه الصفراء في تجل حالة الإحباط التي يحدها الأمل في الخروج من الكبوة تنويعا على اشتقاقات اللون ذاته في السنابل البوتقالية والقرنفلة الحمراء والشبايك الأرجوانية والجلاب المخطط بالذهب ، ونصيد بذلك في شباك الإيقاع اللوني موتفة جديدة تتواصل مع الأسى والأمل ، وتتواصل كذلك جملة (وجواد ينهب في الكروم والتلال البعيدة) في عطف جديد على ترنيمة الحلم محققا قدرا من التناكُل الإيقاعي يحافظ على التوازن ذاته بين (٥ /) و (٥ / /) وتزيد عليها (٥ / / /) بالقدر ذاته محدثة قدرا يسيرا من التباين تجاوبا مع فعالية الدلالة باستحضار النتيجة (جلاب مخطط بالذهب) / أهمة الملك، بينما في الجملة التالية استحضرت مقوماتها أو أنسابها فكانت شراة الجواد وقوته ومسطوته وقدرته على حوض الأجواء الوعرة لتضع المعادلة المنطقية على جملة (أما الآن) فيمحق الجهر الخمس ، وينألق الحصور المطلق ل (٥ /) وحدها رغبة في تجلي المفارقة جلاء ظاهرا يستحضر بالضرورة قدرا من التوتر المسموع إذنانا بموجة جديدة من موجات لسخرية والتحسر

تبدأ بجملة (وأنا أتسكع تحت نور المصابيح) متمتعة بقدر من الاسترخاء يوازن بين (/ ٥) و (// ٥) وتتفوق فيه (/// ٥) عليهما ثم تأتي مقارنة الخميس للجمهر مؤكدة حالة الضياع والاستسلام وتفعيل إيحاء نور المصابيح بإدراك سلمي بالرغم من كونه نورا ، حتى إذا ما استحضرتنا طاقة المعادة أدرجناه ضمنا تراصلا دلاليا مع الكساري المسافر في ضوء القمر ، ونواح عاصفة النجوم ، وشمس الظهيرة الصفراء ، وقرب الغيوم الصامتة ، ووداع الليل بالليل ، ومشقة الغروب ؛ لتكشف أن الإيقاع الضوئي يأتي سلبا دائما وأبدا ، فكيف لنور المصابيح أن يكون إيحايًا ونحن نفتقد فرحة الضوء وصيحته الجمهورية وإيقاعه الصاخب ، إنما وحسب هو الضوء الذي تنكشف به وفيه حالة الضياع ، إن الإيقاع التركيبي بدأ يجلي على انسجام تام مع الإيقاع التخيلي والإيقاع الصوتي ، وعندما تأتي جملة (أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع) يعتمد التوتر مرة أخرى ، وتبلغ السخرية مداها ، وتتألق فعالية المضارعة تأكيدًا على تردي الواقع الآلي ، ومع استحضار صورة العهر وحجج الشوارع يطفئ الجمهر على الخميس ، (/ ٥) على (// ٥) على (/// ٥) ، ثم تنزع مرة أخرى شمس

الروح ونقع على نواة احسرة (o////) فقط لأنه أنا ، الذات العربية
 ، كالعواهر ، من شارع إلى شارع ، أشتهي جريمة واسعة بامتداد
 الوطن ، لأعود مرة أخرى إلى نبرة التسكع فيعود الهمس لمقاربتيه ،
 ولأنه اشتهاه ساجر فلما تزل مطرة إيقاع الاسترخاء أيضا مؤكدة
 حالة الدوار واليه واتسع الجريمة إلى أن يأتي اشتهاه السفينة البيضاء
 وحلم الرحيل بين مخدبها فتستشعر على الفور إيجابية اللون وحضور
 البياض بسمته النقي المضيء فيقلب الإيقاع رأسا على عقب ،
 وتحول نبرة السخرية إلى أمل حقيقي فيعلو صوت الجهر وتأتق غلبة
 (o/) على (o//) على (o///) تواصل مع الجملة قبل السابقة في
 تشاكل إيقاعي يؤكد التواصل بين الواقع والنشهي ، فإذا ما كان ذلك
 هو إيقاع الواقع المتردي فثمة إيقاع مشاكل يمكن أن يتحقق على وقعه
 الحلم المشتهى ، ثم نركن مرة أخرى (إلى بلاد بعيدة) يا لحلم الذي
 لم يكتمل ! ويا للبهجة التي أجهضت ! إنه الفرار ، آن إذن للإيقاع ان
 يتردى وتعلو (o//) على (o/) ، غير أن الجهر لم يزل متفوق ، وكانه
 الصوت الذي لم يركن إلا إلى أسمع البلاد البعيدة ، وكأن السوطن /
 الواقع قد صمت آذانه ، فليس ثم من يسمعي إلا هالك بعيدا .

وهناك فقط سوف تصغي الآذان (حيث في كل خطوة حابة وشجرة
 خضراء) فيتزن الجهر مع الهمس ، وتتألق عليه (/ ٥) على (// ٥) على
 (/// ٥) مرة أخرى ، ولكن وبا للحسرة أن يحدث ذلك هناك ! وعلى
 الفور يستجيب الإيقاع وتأثي نواة الحزن والحسرة (/// ٥) على ما
 اعتدنا عليه ، ولم يكن تفوق (/ ٥) أبدا لصراخ البهجة ؛ بينما هو
 ترسيح لحالة التيه التي يقع على وردها المركب في طريقه للحانة ، ثم ما
 نعله الشجرة الخضراء من طموح في البثاق الأمل من جديد ، ربما
 كانت هي عودة الحياة بعد الطوفان ، ليكمل المشهد / الحلم المشتبه
 بالفتاة الخالسية التي تحضر في صخب متفوق ل (/ ٥) على (// ٥) +
 (/// ٥) تيمنا بإيجابية الحركة في دعة واستسلام تام يلوغ الهيمنة
 للهمس على الجهر ، وتبقى هذه الفتاة الخالسية بين مغالبة الهمس على
 الجهر حتى يحدث شبه اتزان تستقر عليه خاتمة التجربة ، وتبقى معه
 كذلك تلك الهيمنة ل (/ ٥) على (// ٥) على (/// ٥) مؤكدة السطوة
 التامة للفتاة الخالسية / الرمز التي تسهر وحيدة مع فُلها العطشان ،
 هل هي خلاسية نُهْزة ؟ أم هي الخلط بين البياض والسواد ؟ إفسا
 إذا كانت الأولى ما كان في الشعر من شعر ، وإذا ما كانت الثانية فإن

السفينة البيضاء تغدو بارقة الأمل الذي يحمل إشراقات الوجدان ،
 ليتألق الإيقاع اللوني ويصبح النهدان المالحان حالة من الجمود الأبيض
 الذي تحول فيه البحر إلى ملح أبيض وكأنه التحول من الحياة إلى الموت
 ، وتغلو البلاد البعيدة التي لا لون لها هي البلاد / الوطن المأمول ،
 والسفينة هي الجسد وليس البحر بعد موته ، لتألق الإنسية
Ontology حتى إذا ما أضحت الفتاة خلاسية أضحي الوطن عربيا
 حرا بعدما تنساقط هذه اللوحة / العرض ، وينبثق الجوهر / تلك الفتاة
 التي تسهر وحيدة موهلة في الظمأ بعدما اشتدت ملوحتها في انتظار
 فارسها ، لتعلو نبرة الغياب في (الماء) الدال الكامن في الفضاء
 الشعري ، ذلك الذي يكافئ الظمأ ، لتندلع منه الحياة مرة أخرى بعد
 الطوفان ، وهو ما لن يتحقق إلا بعد أن يغشي الفارس فتاته فيتوالد
 نسل جديد يخرج عن تلك الحالة من الحزن التي طالت في ضوء القمر.
 الفتاة خلاسية عربية إذن ، تسهر وحيدة على أرق ، تعلم بحس بروري
 ظمأها حتى تسكر ؛ فتخرج شطأها ، وتندلع أشجارها الخضر ، إنما
 معطيات البلاد البعيدة / الأمل ، إنما الحالة ذاتها التي تبرأ من التسكع
 في الشوارع كالعواهر ؛ وكأفها الأمنية الجريحة ، وحتى إذا ما أولنا

الشعر بالشعر كانت التوزيعات الموتيفية على تيمة الحزن ترسيخا لهذه الحالة ، وكانت نوبات التوتر والاسترخاء هي ذريعة سيمترية النص ، واعتمدت القراءة ظواهر التشاكل والتباين في تحديد أنماط الموتيفات ، ثم كانت طاقة المعارضة هي المفجر الأكثر فاعلية في احتواء الإيقاع الصوتي والتخييلي والتركيب ، اعتمد الأول إيقاع البنية الشكلية بمستوياتها المختلفة ، وساعد الثاني على استقرار الصورة الفنية ، أما الثالث فوقع على استجلاء المستوى النحوي والصرفي والنقي . دون أن يفصل أي من المستويات الثلاثة ، إن الإيقاعية باتت تؤكد على تفرد العربية بمنحى تأويلي خاص يؤكد ما لميفها وتراكيبها وإيقاعاتها الصوتية من خصوصية تستوجب بالضرورة آلية تأويلية يتحقق من خلالها مستوياتها الجمالية المختلفة ؛ دون أن يتقص من ذلك مدى مصداقية التناول والارتكاز على أصل فلسفي خاص يتواصل مع الإبداع الإنساني العالمي ، ويؤصل لخصوصية المنتج الإبداعي العربي دون هرطقة بكرة قومية ؛ بينما هي خصوصية نوعية في مادته الخام من ناحية وإعمالا لأصل فلسفي مطلق تلقي عنده دائرة المجرد في الفكر العالمي ، وهو ما تجلّى عيانا في الانطلاق من ذلك الأصل ، ولعل

الإيقاعية بذلك تكون قد حققت نتائجها اتساقاً مع فرضياتها أملاً في استوائها على حد النظرية .

الهوامش

- (١) النمل ٨٨ .
- (٢) انظر الواقعة ٧٥ .
- (٣) يتضوي المصطلح على تجسيد الفعل الفردي المقصود إزاء التواصل ، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التي تجلّي هذا الاستعمال .
- انظر : نظرية المصطلح النقدي ، عزت محمد جاد ، المهنة العامة للكتاب سنة ٢٠٠٢ ، ص ٢٧٨ .
- (٤) الخطيئة والكفر ، عبد الله الغدامي ، نادي جدة سنة ١٩٨٥ ص ٤٧ .
- (٥) الأسس النفسية للإبداع الفني ، مصطفى مويّف ، دار المعارف سنة ١٩٨١ ، ص ٣٢٧ .
- (٦) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف سنة ١٩٨٤ ، ص ٣٦٢ .
- (٧) المدخل إلى علم اللغة ، رمضان عبد التواب ، الخاشمي سنة ١٩٨٥ ، ص ١٠٣ .
- (٨) السابق .
- (٩) أسرار العربية ، أبو البركات بن الأنباري ، تحقيق محمد البطار . دمشق سنة ١٩٥٧ ، ص ٤١٨ .

- (١٠) أصوات اللغة العربية ، عادل خلف ، مكتبة الآداب سنة ١٩٩٤
ص ٨٨ ، ٨٩ .
- (١١) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة
والآداب ، مكتبة لبنان ط ٢ سنة ١٩٨٤ ، ص ٢٠٠ .
- (١٢) المدخل إلى علم اللغة ، ص ١٦٠ .
- (١٣) في الأدب والنقد ، محمد مندور ، مطبعة مصر ١٩٧٨ ، ص ٣٠
- (١٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ٢٦٣ .
- (١٥) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، صابر عبد الدايم ، الخانجي
ط ٣ ١٩٩٣ ، ص ١٠٠ .
- (١٦) بحر الخب في الشعر الحر ، أحمد مستجير ، مجلة إبداع ع ١٩
نوفمبر ١٩٨٣ ، ص ٨٩ .
- (١٧) السابق .
- (١٨) موسيقى الشعر العربي ، ص ٨٠ ، ٨١ .
- (١٩) سامي البدرائي ، أزمة المصطلح النقدي ، شكري عياد جـ سور
ومقاربات ثقافية ، عين للدراسات ١٩٩٥ ، ص ٩٥
- (٢٠) علوي الخاشمي ، في مسألة الإيقاع الشعري . شكري عياد ...
ص ٣١١
- (٢١) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٤٨١ .
- (٢٢) مادة : وقع
- (٢٣) في مسألة الإيقاع ، ص ٣١١

- (٢٤) السابق .
- (٢٥) علم اللغة العام ، كمال بشر ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٨٩ ، ٩٠ .
- (٢٦) أصوات اللغة العربية ، ص ٢٧ - ٣٠ .
- (٢٧) الكتاب ، سبويه . تحقيق عبد السلام هارون ، ج ٤ ، الخانجي ط ٢
١٩٨٢ ، ص ٤٣٤ .
- (٢٨) أصوات اللغة العربية ، ص ٥٤ .
- (٢٩) الأصوات اللغوية ، الأنجلو ١٩٦٦ ، ص ٢٠ وما بعدها .
- (٣٠) الكتاب ، ص ٤٣٤ .
- (٣١) أصوات اللغة العربية ، ص ٥٤ .
- (٣٢) على سبيل المثال : البقرة (١١٧) ، آل عمران (٤٧) .
- (٣٣) الثقافة العربية ، المكتبة الثقافية ، ع ٣٠٩ ، الهيئة العامة للكتاب
١٩٩٤ ، ص ١٢٤ .
- (٣٤) نظرية المصطلح النقدي ، ص ٤٣ وما بعدها .
- (٣٥) الخصائص ، ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، ج ٢ ، الهيئة العامة
للكتاب ١٩٩٩ ، ص ٤٨ وما بعدها .
- (٣٦) السابق .
- (٣٧) السابق .
- (٣٨) السابق .
- (٣٩) السابق .
- (٤٠) السابق .

(٤١) السابق .

(٤٢) المصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عساني ، لوينجمان ١٩٩٦ ،

ص ٧٨

(٤٣) السابق .

(٤٤) بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، عالم المعرفة ع ١٦٤ ، سنة

١٩٩٢ ، ص ٦١ .

(٤٥) النظرية الأدبية المعاصرة ، رمان سلدن ، ترجمة جابر عصفور ، آفاق

الترجمة ع ١ سنة ١٩٩٥ ، ص ١٣٠ .

(٤٦) أماليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل ، كتابات نقدية ع ٥٤ سنة

١٩٩٦ ، ص ٢٤ .

(٤٧) مدخل إلى السيموطيقا ، ميراقاسم وآخرون ، دار إلياس سنة

١٩٨٦ ، ص ١٩-٢٠ .

(٤٨) الخطيئة والكفير ، ص ٥١ .

(٤٩) كشاف اصطلاحات الفنون ، التهانوي ، تحقيق لطفي عبد البديع ،

المؤسسة المصرية ١٩٦٣ ، ص ١٢٨

(٥٠) جابر عصفور ، عصر البنية ، ص ٣٨٨ .

(٥١) في مسألة الإيقاع الشعري ، ص ٣١٢-٣١٤

(٥٢) السابق

(٥٣) السابق

(٥٤) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فزوح أحمد ، دار المعارف ١٩٩٥ ، ص ٧٠-٧١ .

(٥٥) آل عمران (٣٥) .

(٥٦) النساء (١٢٨) .

(٥٧) يوسف (٥١)

(٥٨) القصص (٩) .

(٥٩) القصص (٢٣) .

(٦٠) النساء (١٢) .

(٦١) تحليل النص الشعري ، ص ٧١ .

(٦٢) السابق .

(٦٣) مصطلح أتى به (توماشيفسكي) وماوى بينه وبين المقياس ، . انظر :

نظرية اللغة الأدبية ، خوسيه إيفانكوس ، ترجمة حامد أبو أحمد ، دار

عريب القاهرة ١٩٩٢ ، ص ٢١٤ .

(٦٤) تمام حسان ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، مطبعة النجاح الجديدة ،

الدار البيضاء ١٩٨٠ ، ص ١١٩-١٢٠

(٦٥) مدخل إلى السيميوطيقا ، ص ١٥٢-١٥٤ .

(٦٦) السابق ، ص ١٤٧ .

(٦٧) السابق ص ١٥٢ .

(٦٨) النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٦٣-١٦٤

(٦٩) تحليل النص الشعري ، ص ٦٠ .

(٧٠) السابق ، ص ١١ .

(٧١) التيمة **Theme** مصطلح يعني الطريقة التي يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه ، والتيمة هي المكون الأساسي الأول للجملة أو النص من حيث كونها الفكرة موضع الاهتمام .

(٧٢) الموتيقة **Motif** هي نمط دلالي متكرر ظاهر الوضع سواء أكان موضوعاً أو حدثاً قصصياً أو شخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة في نص ما ، ويكون جزءاً من موضوع تيمة رئيسة على اعتبار التيمة أعم وأشمل .

(٧٣) جابر عصفور ، عصر النبوية ، ص ٤١٥-٤١٦ .

(٧٤) السابق .

(٧٥) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٥٣ .

(٧٦) من ديوان (حزن في ضوء القمر) ، محمد الماغوط ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص ٣٧-٤٢ . وقد اخترت هذه القصيدة باعتبارها محاولة أولى أصلت لشعرية قصيدة النثر على وجه الخصوص من ناحية ، وتأكيداً على حضور الإيقاعية في شعرية النص دون الإيقاع العروضي المنظم من ناحية أخرى ، ثم ترابطاً مع فرضية صدقية تجلي الإيقاع على نحو من الانفعال يخلو من القصيدة ويتكى على عفوية الطرح الإبداعي على ما هو عليه في الشكيقية.

(٧٧) مصطلح يعني التماثل أو التناظر في التكوين **Symmetries**،

وأصله الكلمة اليونانية **Symmetros** بمعنى (استواء تقسيم)

العمل الذي على جانبي خط التقسيم الرهسي .

- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ٢٠٧-٢٠٨ .

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
• إهداء	٢
• توطئة	٣
• في البدء كان الإيقاع	٤
• هو الإيقاع إنن	١٠
• القيم الإيقاعية غير العروضية	١٢
• جدليات النظرية وتأويل الشعر بالمشعر	٢٢
• إيقاعية أم تفكيكية	٣٠
• الإيقاعية بين مداخلات النقد الجديدة	٣٩
• المنهج الإجرائي للقراءة الإيقاعية	٤٤
• القراءة الإيقاعية نموذجاً	٤٧

رقم الأيداع / ١٧١٦٠ / ٢٠٠٢

رقم الدواوين / ٦ / ١٧٢٧ / ١٠ / ٩٧٧

منتدى سور الأذربكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

مطبعة علاء الدين

ت : ٤٩٣٩١٥١ - ٨٢ - ٠٥٢٩٩٢ - ١